电影学院 017

艺术光晕中的电影

（美）达德利·安德鲁（Dudley Andrew） 著
徐怀静 译

Film in the Aura of Art

世界图书出版

“生活并不是奇观，电影是对黑暗中未知事物的探索。”

这些文章清晰明了、饱含热情、令人信服，具有示范价值。安德鲁用他独一无二且意味深长的方式表明了他的批判性立场。

——尼克·布朗（Nick Browne），加州大学洛杉矶分校戏剧与影视学院教授

这是一本必不可少的书。

——比尔·尼克尔斯（Bill Nichols），旧金山州立大学电影学教授

这些精准、雄辩的文章证明了与电影理论齐头并进的电影批评的繁荣。

——威廉·罗斯曼（William Rothman），迈阿密大学电影学教授

后浪出版咨询（北京）有限公司
POST WAVE PUBLISHING CONSULTING (BEIJING) LTD. CO.
www.hinabook.com

电影学院 017

艺术光晕中的电影

（美）达德利·安德鲁（Dudley Andrew） 著
徐怀静 译

Film in the Aura of Art

世界图书出版公司
北京·广州·上海·西安

图书在版编目(CIP)数据

艺术光晕中的电影 /(美)安德鲁著;徐怀静译.
——北京:世界图书出版公司北京公司,2011.5
(电影学院)
书名原文:Film in the Aura of Art
ISBN 978-7-5100-3527-2
Ⅰ.①艺… Ⅱ.①安…②徐 Ⅲ.①电影评论-世界Ⅳ.①J905.1
中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 083394 号

Film in the Aura of Art(by Dudley Andrew)
Copyright©1984 by Dudley Andrew. All rights reserved.
Simplified Chinese Translation copyright©2011 by Beijing World Publishing Corp.
ALL RIGHTS RESERVED.

北京市版权局著作权合同登记号 图字 01-2007-2814

艺术光晕中的电影

著　　者:(美)达德利·安德鲁(Dudley Andrew)　　**译　　者**:徐怀静
丛 书 名:电影学院　　**筹划出版**:银杏树下　　**出版统筹**:吴兴元
责任编辑:陈草心　王家祥　　**营销推广**:ONEBOOK　　**装帧制造**:墨白空间

出　　版:世界图书出版公司北京公司
出 版 人:张跃明
发　　行:世界图书出版公司北京公司(北京朝内大街 137 号　邮编 100010)
销　　售:各地新华书店
印　　刷:北京嘉实印刷有限公司
(北京昌平区百善镇东沙屯 466 号　邮编 102206)

开　　本:797×1092 毫米　1/32
印　　张:7.75　插页 20
字　　数:194 千
版　　次:2011 年 8 月第 1 版
印　　次:2011 年 8 月第 1 次印刷

教师服务:teacher@hinabook.com 139-1140-1220
读者咨询:onebook@263.net
营销咨询:133-6657-3072
编辑咨询:133-6631-2326

ISBN 978-7-5100-3527-2/J·126　　**定　　价**:26.00 元

(如存在文字不清、漏印、缺页、倒页、脱页等印装质量问题,请与承印厂联系调换。联系电话:010-61732313)

版权所有　翻印必究

波德莱尔写道:“戏剧是水晶枝形吊灯。”这个光辉夺目、复杂和环形的人造水晶体把四周的光芒折射到它的中心,使我们沉浸在它那神奇的光环之中,倘若我们要用另一个象征与之对立,就可以说,电影是女领座员拿着的小手电筒,那摇曳的灯光像闪烁不定的彗星,划过我们醒着做梦的黑夜:那是银幕周围向四面扩展的漫无边际的空间。

——安德烈·巴赞(André Bazin),《戏剧与电影Ⅱ》(“Theater and CinemaⅡ”)

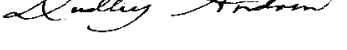
在机械复制时代凋零的,正是艺术作品的光晕……在伟大的历史影片中,这一现象最为明显,而且扩展到新的领域。阿贝尔·冈斯(Abel Gance)曾在1927年热情满怀地宣称:“莎士比亚、伦勃朗、贝多芬都将被搬上银幕……所有的传说、所有的神话和志怪故事、所有宗教的创建者以及宗教本身……都期待着他们在水银灯下的复活,而主人公们则在墓门前你推我搡。”大概并非有意,但阿贝尔·冈斯却发出了清算文化遗产之传统价值的呼吁声。

——瓦尔特·本雅明(Walter Benjamin),《机械复制时代的艺术作品》(“The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”)

致中国读者

25年前，我无比兴奋和投入地写成的《艺术光晕中的电影》，如今能为中国读者所阅读，实在让我激动不已，感激不尽。首先，我要向徐怀静致以深深的谢意，感谢她为翻译这本书所付出的心血，同时感谢她对这本书持有的信心。她一直坚信，我的这本书对电影、对艺术感知，乃至对艺术评论均有着特别的思考和观点。她也相信，这些感觉是具有普遍性的。如果这些电影在20世纪80年代撼动了身处西方世界的我，那么，它们仍然能够带给2011年亚洲的读者相似的感受。而对于此点，我本人也深信不疑。时隔数年，我重新阅读了自己的文本，这让我有机会对最初的创作加以修正和补充，同时，我完成了本书末章“世界”的创作。很幸运的是，我和我的译者在本书的整个翻译过程中一直保持着邮件往来，我能阐明书中那些难以理解的概念，有时甚至重新思考那些观点。感谢徐怀静在整个过程中坚韧不拔地对我提出所有问题。这也解释了为什么原著和此本中文译著之间有时会存在些许的细微差异。

判断这本书及其译文成功与否，标准只有一个：中国读者在感受到我在本书中所表达的强烈热情后，是否愿意去探寻那些能带给我如此激情的影片，即那些持续散发着“艺术光晕”的电影作品。优秀的电影作品带给人们的感觉是不分语种的，中文也好，英文也罢，它会让我们所有人都想去倾诉、书写我们的感受和这些作品的意蕴。



（达德利·安德鲁）

2011年5月

艺术电影与精英批评

安德鲁是一位深刻的电影思想家，荣获过多种奖励与头衔，如法国文化部授予他的文学与艺术勋章，美国电影与传媒研究会授予他的“杰出终生事业成就奖”，以及耶鲁大学“谢尔顿·罗斯(R. Selden Rose)”教授荣誉等等。他在80年代提出了他自己关于改编的理论，至今被广为引用。他与电影理论的深刻关系可追溯到他的《主要电影理论》、《电影理论概论》。

但安德鲁不仅是电影理论专家，更是艺术电影的捍卫者。各种理论在上个世纪曾风靡一时，但即便处在理论漩涡的岁月中，安德鲁在思考的隧道中行走得仍然远比多数人深远。他当时就意识到了形形色色的各种电影理论的不足，而《艺术光晕中的电影》一书正源于他对各种纯电影理论的不信任。因为他发现那些一开始就深深吸引了他的、意蕴深厚的电影并不适合被那种电影理论所套用。相反，只有在对这些内涵丰富的电影进行仔细研究并致力于解答那些未解的难题时，才能向前发展电影理论。

令21世纪的影迷和批评者们觉得最不可思议的是，在《光晕》一书中，安德鲁仅凭借自己在影院中观影的记忆，撰写了对近十部电影细致入微的分析，涉及画面和声音效果等无法再细的细节。除去专门为贾樟柯《世界》所撰写的一章，《光晕》别的章节都写于DVD问世之前。现代科技的发展给电影批评行业也带来了很多便利，今天的批评者们大概会依赖于现代化的设备，已习惯于用DVD机反复播放一部影片才能写出分析。在我为《光晕》撰写“译者序”时，安德鲁提醒我一个事实——他当年仅凭在影院黑暗环境中观影的记忆而写下《光晕》一书，正是这些艺术电影艺

术力量的见证，能支配和控制我们的注意力和想象力，因为电视和目前的网络多媒体不可能具有如此强烈而持久的艺术感染力。

安德鲁认为自己作为电影批评者的部分使命就是建构电影经典，捍卫艺术片。在被严格控制的经济市场下，电影被运作。大片是商海里的弄潮儿，虽然红极一时，但长江后浪推前浪，它们的命运只是灿烂一时的票房和随后永久的湮没。在赚足了票房后会很快被人遗忘，成为过眼烟云和旋即破灭的文化泡沫。如安德鲁在《光晕》最后一章所指出：文化更是一种沉淀，是每个纪元在一卷卷的文本中藏匿着的价值。于是艺术片却很快沉入了图书馆或电影资料馆的灰尘里。那些变为碎片和灰烬的文本，那些在地窖的黑暗中的文本，对后人们也许会没有价值。只有当我们再次观看和谈论它们，并使它们流传下去时，它才不仅仅只是一个文本，才能进入到我们弥漫着文化的、充满意义的生活。

在当今网络时代，网络小说、网络视频等等如海洋里的泡沫一样绚烂繁多，但它们注定要迅速破灭，因为它们惊人的相似，因为读者能迅速地阅读这些文字，因为观众能够轻而易举地观看这些作品，因为它们不具备与“系统与规范”的差异，不存在对观众认知系统的突破。经典文学作品和艺术电影会因为其独特性——即与“系统与规范”的差异——而被记住。网络是现时和互动的，而经典作品和艺术电影是过去留下的痕迹，是不可重获的过去。每一次真正的电影体验都涉及时间的差异——现在的我们体验过去的一种情感，我们经历着一种时间差，一种我们日常生活中没有的体验。事实上，这些被批评为“精神商品”的艺术电影半数以上都来自对经典文学作品的改编。这些改编的电影，都与好莱坞大背景有所差异，都迥异于所谓的“零度透明”电影。在好莱坞流水线般的电影生产中，电影语言已经毫无风格可言、毫无特色可言。当然，这也可以叫做好莱坞的“经典”风格，它与所谓的风格的“修辞”相对立。这正是艺术电影要寻找的突破口。因为提出改编理论而享有盛名的安德鲁，在

《光晕》中将分析多部改编自经典文学作品的经典电影，如奥逊·威尔斯、劳伦斯·奥利弗、布莱松等著名导演的多部经典改编电影。

这是一本思想深刻厚重的书，围绕的问题是阐释与艺术电影的关系，第一章和最后一章都是在理论的层面上对这一问题进行论述。安德鲁提出了“标准电影”（standard film）这一概念，指出受众在观影过程中的“接受模式”，而艺术电影是“不一样”的电影，因为它们置身在系统之外，是对“标准电影”背后系统的突破，也是对受众“接受模式”的挑战。艺术电影经常会唤起观众对电影全新的感觉。首先，我们得承认，我们对电影的认知能力已有了一个已经存在的模式。商业片、娱乐片以及各种大片尽量完全吻合观众的认知模式。但艺术片却对观众的认知模式是一种挑战。艺术电影接近我们的方式往往与规范的定影系统不同，它们以一个独特的、不受一般法规节制的方式来影响我们。艺术片都努力传递情感和信息、挖掘新意、挑战惯常的电影制作，质疑常规的电影系统。艺术片都置身在“系统之外”。这些电影要求观众做出努力，学习一个新的系统。在法国，暗示着艺术、优雅的“优质电影”，与商业大片、娱乐片、类型片不同，和好莱坞大量电影也有所区别。安德鲁在《光晕》一书中特地挑选了《乡村牧师日记》和《驳船亚特兰大号》等多部法国影片。

安德鲁认为“阐释会向系统和新影片之间的张力妥协……批评，作为一种体制化的阐释形式，对意义本身的建构至关重要；同时，批评在传统与新生事物的互相让步之中得以形成”（参见本书绪论）。认识到艺术片的历史、政治和经济背景，安德鲁对马克思主义的批评方法的电影批评者提出了告诫，呼吁他们“……反复观看本书所选中的每一部电影，并请求对其进行优先的、严肃的讨论。将它们完全重新吸收到系统中，并使之处于红色“意识形态”的毛毯下，就意味着拒绝上述呼吁和请求，因而也就是再次维护和宣示了理论家们控制这些电影的力量。”安德鲁倡导：“理论

的逻辑跟随着电影运动。这不仅是可能的,而且是电影自身的要求,这需要丰富多样的解读。”安德鲁认为阐释构成了传统与意义,并锐利地指出“野心勃勃”的电影与“野心勃勃”的理论之间的对峙关系。《光晕》一书所选的“野心勃勃”的电影突破了电影理论为“标准电影”所建立的电影准则,因此对这些电影的阐释更具有挑战性。安德鲁呼吁,对本书这些“离经叛道”的艺术影片进行阐释并不是对电影理论的套用。

安德鲁为本书的中译本特意撰写了“《世界》中的缺席”一章。这是他献给中国读者的礼物,也是对中国导演贾樟柯的致敬。他认为,贾樟柯的《世界》完全具有资格成为世界电影的经典。在2008年由北京大学主办的“帕米尔文化节”上,安德鲁对贾樟柯的电影作了近四十分钟的评述,并和贾樟柯进行了一次公开对话。他首次将贾樟柯称为“中国的电影诗人”。在“《世界》中的缺席”一章中,他评述了二姑娘在医院死去的一幕,写道:“不是别的导演,而是一个第六代导演,走入这样一个令人沮丧的医院,而且用三个长镜头从医院里拍出了这些悲哀的社会真相。”

特吕弗曾说他深知电影的本质是商品。但艺术电影应该例外,而捍卫它们的电影学者们皆为素心人。《光晕》是著名的安德鲁教授这位素心人苦心之作。但藉着艺术电影的熠熠光辉,《光晕》将再生。

本书是我献给我的老师达德利·安德鲁的礼物。他对电影的热爱感染了我。2009年夏天,我非常迷恋安德鲁教授常对我提及的那些经典艺术电影。在一种极度奇怪的着迷状态下,我用整个暑假的时间全力以赴完成了对《艺术光晕中的电影》一书的翻译。我的学生白青江、兰岚、王丹、王茁协力多次对照原文,认真校对了我对全书的译稿和注释。青江还协助我翻译了第二章和第五章。她将这两章原文每一页中的一些需要反复思考和斟酌的难句都标注出来,以便于我反复思考和推敲。我尤其要向她表示感谢。本书可以说是安德鲁所有著作中语言难度最高的一本。

他对我翻译过程中的所有提问都给出了孜孜不倦的解释，甚至因为我的提问而对原文有些段落和句子进行了改写或重写。安德鲁教授谦虚、博大、仁爱的胸怀一直感动着我。感谢周彬先生提出的设想，即请安德鲁为《光晕》增写关于贾樟柯电影的一章。感谢周虹霖先生将我引见给吴兴元先生。感谢“电影学院”编辑部，正由于他们的辛勤工作，《艺术光晕中的电影》的中文译本才能在今天得以问世。

徐怀静

2011年5月

前　言

本书的论文源于我对纯电影理论的不信任。大约五年前，我就决定要尽可能地深入研究那些在第一时间引领我去了解电影的影片。如果我研究理论的那些岁月对我理解那些电影的力量和机制没有帮助，那么，肯定是出了什么差错。实际上，我很快就发现自己处于一股逆流中，这股逆流让我从电影回到理论，直到我得出结论：只有在对内涵丰富的电影的仔细研究中致力于解答那些未解的难题时，电影理论（至少它一直吸引着我的那些方面）才能向前发展。顺便说一声，这正是我最近的论著——《电影理论概论》（*Concepts in Film Theory*）的每一章里所得出的结论，即一个纯理论的任务。

这本书的混杂性正是我的兴趣所在，对重要电影进行精细的解读要求我们去面对理论中的重要难题。这些难题（涉及再现的问题、观众所处的位置、叙述的结构、影像和声音的本体论、艺术社会学）让我们去探索，但并不是系统性地探索，而只是在电影提出问题的时候。理论和批评的这一互动，如果说有点不自然，但至少有着对话的形式，从电影开始，由电影结束。

什么样的电影配得上我所给予它们的这般敬意？正如本书的引语中充满诱惑的暗示，电影只是在永远地改变了严肃艺术的世界后方才进入了那个世界。如今，电影是否能像早些年的古典戏剧那样，控制和支配我们的注意力、想象力？巴赞和本雅明，出于不同的原因，感觉到了由电影带来的艺术功能的一次完全断裂：氛围和光晕消失了。然而，电影根本没让这些人痛苦，反而让他们兴奋。艺术在电影世俗的光辉中获得了新生，而世俗的人们

是否会因这新的艺术而获得新生？本书研究的所有影片像巴赞和本雅明研究的那些影片一样，常常纠结于它们身后的艺术传统和它们前面所要面对的数量庞大的观众。

但是，将这些电影都纳入“艺术电影”的标题下，如我暂时所为，那只是一个托词。因为如果它们形成了一个类型，这个类型的唯一法则就是其中的每一部影片都自成一套法则。这就是它们让我感兴趣的原因。梳理出这些法则并展示出其总体上对电影产生的影响从根本上说是本书的任务。我愿意将此书当作一个最为理所当然的研究课题，一种电影专业学生和影迷在面对电影时可以采取的明显的态度。如果电影研究的学术领域包含影片、解读影片的方法、电影理论，以及将所有这些联系起来的历史关系，那么，我会力图写出综合性的论文。当我开始注意这些我选择了它们或（正如我坚持认为的那样）它们选择了我的电影究竟能把我带向多远、带向何方时，这一领域里让我感兴趣的一切都应出现。

这个怀疑和自我怀疑的时代，不允许任何人沉浸于自认为他们的研究理所当然，或者自认为他们研究的电影伸出手来不可避免地选中了他们这样的信念中。因此，我们今天所身处的思想氛围迫使我就艺术与阐释作出了全面的思考，并贯穿本书始末。在那里，我努力挣扎着证明选择这些电影的理由和我的研究方法。如果正如现在普遍认为的那样，所有的文本都是平等的，而且所有的解读更多的是从适合它们的文化时刻的“阅读形成”（reading formation）开始推进，而不是从逻辑和意愿上开始推进的，那么，这个研究及所有相似的研究都同时既是随意的，又是早已决定的。在任何情况下，它们在价值观上都是中立的。

我们需要与这种观点相对抗，因为它令我们的研究虚弱无力。我努力为自己在众多影片中作出的某个选择以及关于它们的某类话语作辩护，而这必将挑战福柯（Foucault）和德里达（Derrida）的追随者们那强有力的主张。为了捍卫自己的一席

之地，电影研究与一个又一个怀疑论的帝国主义作斗争，我发现这足以证明它在文化哲学的范畴内最终并不具有任何实用的意义。电影、对电影的解读，以及关于这两者的理论是文化中的历史事件，而非可置换的文化功能。或者，至少我这么认为。以下各章的论述，会恰如其分地或雄辩地证明这个观点。只有当文化主体解读出文化价值的时候文化才存在。正如所有的阐释一样，我的论文是文化之间的一个对话，不是关于文化的争论。我不否认这些论文中饱含的热情暴露了我对选择所起到的功效的信任以及对历史价值的信任，尽管这样的热情根本并非来自我们很多人都严重质疑的历史价值的抽象概念。不，正是电影、人们、话语与我的特殊邂逅使我笔耕不辍，并在试图修改的过程中，通过写作弘扬一种文化，这种文化在某种程度上是我们所共享的。

我希望本书中那些放在一起的图片能丰富我们对这些电影的解读。在现代艺术博物馆和英国电影学会的帮助下，我从所探讨的每一部电影中选取了一些（有时也会选大量的）剧照。在阅读每一章前，快速浏览一下这些剧照，有助于唤起记忆和视觉的想象。这些剧照并不是严格按照情节的时间顺序进行排列的，主要是按照主题和互补性来排列。通常，这些便是我在文中所强调的主题和视觉关系。恰当之时，我会在文中指出相关的剧照，在括号里标明序号，以对应相关章节的具体图片。

本书扉页后的剧照需要特别一提，因为除了展示《亨利五世》（*Henry V*，1944）的图片以外，它还为本书整体的风格定下了基调。奥利弗（Olivier）的电影剧照在左边的一栏，与那部电影所模仿的一些美术作品并排放在一起。可以把第四幅剧照当作是我整本书的寓意或论点，因为它突出的是多种纯电影元素的调和，目的是为了向美术而不是向电影致敬。图中奥利弗刻画了吉恩·德·贝里（Jean，Duc de Berri）公爵，这个角色是莎士比亚从未提及的。历史上的贝里公爵收藏了大量13世纪的泥金

装饰手抄本(illuminated manuscript),这些手抄本上的装饰画是《亨利五世》布景设计的源泉。他指引我们进入他臂弯中轻捧着的书籍,这一人物使电影在自己精美的影像和优雅的语言中迷失。我以同样的方式指引读者进入本书选择的这些影片,而且,更谦卑地说,指引读者进入你们手中的这些文字和画面。

致　谢

我将这本书构思为电影和观众之间、观众与读者之间、读者和文本之间的一场对话。我并不指望能够列出所有曾对此书有帮助的人,然而,如果没有保罗·利科的作品,如果斯坦利·卡维尔以及我的同事斯蒂芬·安格尔、帕米拉·法尔肯伯格和杰拉德·布朗斯对之没有学术兴趣的话,此书将不可能呈现在读者面前。

我首先要感谢的是乔安娜·希区柯克,她认识到了这项研究的有机统一性及其宏大目标,还要感谢玛丽莲·坎贝尔,她们俩一直关心着此书的进程,直到此书出版。此外,克莱斯·布伦尼曼、斯蒂夫·戴克、南茜·伯克霍尔德、斯黛芬尼·安德鲁都曾鼎力相助,使我最终能将稿子整理成形。

对斯黛芬尼,我不仅仅只是心存感激。她的存在提醒着我,这不仅仅只是一本书,它的成果属于我的一些朋友们:他们影响着我,并和我一道观看、探讨影片。所以,我将本书献给他们,或者说,献给我们之间的个人文化生活,那些关于艺术和电影的探讨——它的名字是友谊。本书也献给那些在我生活中散发着文化光晕的人物:朱迪、罗宾、丹尼斯、查理、斯蒂夫和弗兰克林,以及其他所有出现在我记忆壁画里的人们。

爱荷华市

1983年9月

目　录

致中国读者 …… 2

译者序　艺术电影与精英批评 …… 5

前言 …… 10

第一章　绪论：艺术电影和阐释的工作 …… 1

第二章　《凋谢的花朵》：脆弱的文本
以及具有受虐倾向的市场 …… 15

第三章　《日出》的转动与回归 …… 27

第四章　一部极具感染力的影片中的狂热：
《驳船亚特兰大号》和自发性的美学 …… 57

第五章　体制中的众多不协调：
好莱坞电影《约翰·多伊》 …… 75

第六章　法国优质乐团演奏的《田园交响乐》 …… 95

第七章　个人随笔：围绕《乡村牧师日记》
谈文学改编边界的难题 …… 109

第八章　《亨利五世》中的现实主义、
修辞与历史上的绘画作品 …… 129

第九章　艺术的回声：奥逊·威尔斯遥远的声音 …… 149

第十章　沟口健二后期电影中之于认同感的偏爱 …… 171

第十一章　《世界》中的缺席 …… 191
第十二章　结语：电影的工作和阐释的艺术 …… 211

原著索引 …… 220

出版后记　遗留的迷雾 …… 231

注：文中以中括号标注的数字（如[1,2]）均为相关影片画面序号，见书中黑白插页。

Chapter 1

绪论：艺术电影和阐释的工作

INTRODUCTION: THE ART CINEMA AND THE WORK OF INTERPRETATION

> 单一的文本对所有文学文本都有效，不是因为它代表了它们（是它们的摘要或等同物），而是因为文学本身从来就是一个单一的文本：这个文本不是引向一个模式的通道，而是一个入口，能通向一个有着千万个入口的网络；攻下这个入口最终不是为了瞄准规范和背离的合法结构，也不是为了叙事或诗意的法规，而是为了瞄准这样一个视角（它属于碎片，它属于来自它文本、其它符号的声音）：它的消失点被不停地推回来，神秘地敞开，每一个（单一）文本就是这消逝和差异的理论（而且不仅仅是例子），它无限地返回，永不屈服。
>
> ——罗兰·巴特（Roland Barthes），*S/Z*

电影如何创造意义？而这意义又如何引发我们的兴趣？这些似乎是电影理论的问题（主要问题），若是认真地对待电影，这些问题就会出现。正是因为这个原因，在我们的时代，电影理论家和电影批评者的工作越来越趋于重叠。最显著的例子便是通过解读我们已称为“经典”的电影，试着去发掘电影语法的基本规律，包括探寻电影吸引我们用精神分析理论对其进行阐释的原因

以及电影的社会功能。这样的分析旨在彰显这些电影的示范力量。符号学、精神分析、意识形态分析等理论体系正处于危机境地,与此同时,电影凭借这些理论的光辉而得以阐释。

通过赋予电影本身更权威的地位,本书所收的文章表明了一个不一样的理论和批评的关系。让我们严肃认真地对待巴特那急切的宣称:文本自身不能是例子,而是理论本身。于是我们必须对电影做出反应,梳理出它所展示出来的方法与吸引力。当本书的各章在对待理论的一些重要问题时(比如再现、结构、改编、修辞和自始至终最坚持的观众的位置),理论的逻辑跟随着电影运动。这不仅是可能的,而且是电影自身的要求,这需要丰富多样的解读。如此这般,当我们飞向这些电影的消逝之点时,这些电影不是被吸回了系统,而是仍然向我们敞开。我们努力要抓住它们,但却发现它们永远"不可屈从"。

本书分析的每一部电影都敢于以和标准(standard)的电影系统不一样的方式来靠近我们,敢于向我们许诺将以一个独特的、不受一般法规节制的方式来影响我们,它们希望即使不能不朽,也能获得某种重要性。

对这些看法和此类电影,我们会说什么呢?这些电影迫使我们以一定的方式作出反应,但在这之前,为了肯定他们的地位和作用,我们必须要用到艺术社会学。对于在一个非常严格地被控制的经济市场上生产出来的影片,巴特对文学文本所应用的"差异"在多大程度上适用呢?如果故事片是在如此严格的一个系统下运作,那么一个纯粹推演性的理论或语法将会完全把电影解释为产品①。在流行音乐的领域,情况如此,电视片亦然。有谁会像巴特尊重巴尔扎克的作品那样尊重电视连续剧的某一集呢?我们一般从类型的角度来对待这些传媒,常说"我想

① 作者的意思是说,推演性的理论不会将电影视为文本,而只将其视为产品。——译者注

看电视”或者“我想放一个片子”。与之相反,艺术电影想让我们就跟为了听贝多芬111号奏鸣曲而决定去音乐会一样,选择走进电影院。多年以来,全世界的观众们外出看电影也许仅仅是为了所谓的“看电影”,然而其实即使在那些年代,艺术片已在找寻和所谓“看电影”不一样的感觉。

当然,自电视到来之后,电影业从整体上就开始使用“独特的体验”这一话术,希望能将观众吸引到一些较少的大片上来。当很多电影开始以自己的独特性为基础为自己做广告的时候,一个类似的适应法则就运行开了。解读50年代和我们今天的电影广告,会发现它们都在诱惑我们去观看一部别具一格的影片。这独特影片的类型和标准的类型并无不同,标准的电影类型常常邀请我们从熟悉里领会新的东西。显然,这是电影的经济核心,同时许诺着既相同又有差异的事物。

即使所有的故事片都加入了这一既相同又有差异的系统,我们仍旧必须特别悉心地靠近艺术电影这一类型的影片,因为这些电影吸引着全新的观众或者唤起了多数观众对电影全新的感觉。当然,这一吸引,和所有类型片的吸引一样,源于赢得大批观众的愿望。这些所谓不一样的作品,为了在与好莱坞无数产品的战斗中显扬自己,经常会附着在一个时髦的名头之下(如“艺术电影”[film d'art]或“印象派”[impressionism])。好几个欧洲国家的电影产业都给予了他们的出口影片特殊的经济地位。在法国和英国,“优质电影”(Cinema of Quality)暗示着艺术、优雅,并且相对这些国家本土所生产的大量类型片以及好莱坞所生产的更大数量的类型片有着某种不同。美国观众越来越期待着这类一贯在“艺术影院”放映的外国影片会有着截然不同的特点,至少在第二次世界大战以后即如此。

然而,尽管这些电影的放映管理方式与科幻片和儿童片的放映管理方式一样,艺术电影仍然给予我们别的任何类别的电影都无法给予的承诺:为了传递或发现全新的、过去被隐藏了的东西,

去质询、去改变或去挑战惯常的电影制作。正因为有着这样的承诺,这些电影才有权拥有永恒的魅力并存在。尽管我们今天可能会怀疑一些伟大的艺术作品所得到的浪漫评价,但它们野心勃勃的冲动是毋庸置疑的①,在这种冲动的驱使下产生了很多今天仍然挑战我们的电影,因为它们挑战了生产它们的那个系统。

本书所收的文章接受了来自那些坚持自己"不一样"的电影的挑战。因为它们置身在系统之外,所以它们必须教我们如何去对待它们。在我们观看这些电影的过程中,或是在感觉受到其召唤而再次观看他们的过程中,它们就教会了我们该如何去对待它们。这些电影要求观众做出努力,学习一个新的系统,这个系统适合本书的每一部电影;这一努力是将电影放置到标准电影系统之外的,而在标准电影的世界里,这种电影要么被忽略,要么被给予特殊的甚至长久的关注。

这些电影

很多电影都声称自己具有这样的特殊地位,即使是在经典时期(classic era, 1920—1960),甚至在故事片的保守的市场化模式里。因为媒体变了,而且艺术社会学在发展,人们以不同的名目将不同的电影作为"特别"的电影来推出。我从经典时期的各个年代和各种资源获取的电影中挑选出本书用以考察的样本。有的是标准大制作的制片厂影片(如《日出》[*Sunrise*, 1927]、《伟大的安伯逊家族》[*The Magnificent Ambersons*, 1942]、《亨利五世》);有的是在独特的情况下,由变节者们精心制作的个人化影片(如《驳船亚特兰大号》[*L'Atalante*, 1934]、《乡村牧师日记》[*Diary of a Country Priest*, 1951]、《午夜钟声》[*Chimes at Midnight*, 1966])。不过所有这些样本都因修正了我们对电影的看法,或修正了我们对生活的描绘,而持续唤起我们对电影的兴趣。

---

① 这一"冲动"指的就是这些电影对观众的上述"承诺"。——译者注

到1940年,即使是最富野心的电影,也开始感觉到自己需要从原创的剧本入手。也就是在这个时代,在每一部重要的影片中这种电影的"特异性"(specificity)开始岌岌可危。本书的前四章关注挣扎在影像与故事之间找寻适当平衡的影片。《凋谢的花朵》(*Broken Blossoms*,1919)、《日出》、《驳船亚特兰大号》的剧本勾勒的情节极为简单,但却为具有重大意义和可塑性的剧情走向留出了空间。我们将会看到,格里菲斯(D. W. Griffith)将复杂的情节设计视为电影这一媒介的一种较为粗糙的功能,并保留了他对精致摄影风格的喜爱以及对其艺术片《凋谢的花朵》中复杂意向的深情。《日出》这部影片,源于表现主义和好莱坞的一次结合,它谋求类似歌剧那种和观众的互动关系,充满了寓言般的情节。与此相似,《驳船亚特兰大号》在影像与故事之间也找到了一个新的平衡,它体现的是先锋派的传统美学,而不是《日出》的古典美学或《凋谢的花朵》的情节剧美学。这三部影片都含蓄地和好莱坞注重情节与对话的做法相对峙。然而即使在好莱坞的系统内,也可能有一部站在系统外的电影。《约翰·多伊》(*Meet John Doe*,1941)就是一个绝佳的例子,拍摄它的企图是通过这个系统本身来攻击这个系统。

在本书所探讨的所有影片中,弗兰克·卡普拉(Frank Capra)的影片最接近标准产品,要说不同,是他在传递"信息"时的含蓄风格。因为自从二战开始以来,卡普拉和电影界里的大多数人一样,深信媒体已经形成了自己特定而具体的影响力,以至于一部严肃电影的摄制可以完全照原样用文字记录下来。但在1940年,有些导演为与此相反的做法而争论起来。巴赞认为,这正是分水岭出现的瞬间,让·雷诺阿(Jean Renoir)和奥逊·威尔斯(Orson Welles)的深焦镜头风格颠覆了电影语言,使其远离过去那种过分的自我关注,转而对准它理应表现的题材。①

---

① André Bazin, "In Defense of Mixed Cinema," *What is Cinema*? trans. Hugh Gray (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968).

这样严肃的题材可能是一本严肃的书或剧本。有些文学作品原本只是制片厂锯木厂的木材,而这些锯木厂的编剧们将它们重建成适当的电影结构,但这些文学作品因为自身的完整性和吸引力,受到了人们的尊敬和认真对待。为了把这些被尊崇的文学作品完好无损地搬上银幕,那些野心勃勃的电影制作者必然被迫去寻求全新的解决途径。于是,本书的后四章探讨改编并非出于偶然,因为到1940年,这一问题引发了和前一个时期的"特异性"问题一样广泛和明智的关注。

在改编的新准则的形成过程中,巴赞本人的国家就是一个重要之地,而且是这一准则所卷入的各派美学交锋的战场。让·德拉诺瓦(Jean Delannoy)[①]对《田园交响乐》(*La Symphonie pastorale*, 1946)聪明而传统的处理,与罗贝尔·布莱松(Robert Bresson)极其个人化的《乡村牧师日记》发生了严重冲突。《乡村牧师日记》是如此严密的一部影片,以至于布莱松一度宣布他估计只有不到一万人的观众会真正欣赏该片。为了获得执导《乡村牧师日记》的机会,布莱松不得不和德拉诺瓦的编剧们展开拉锯。不久,布莱松便在一场和德拉诺瓦争夺执导另一部法国经典《克莱芙王妃》(*La Princesse de Cléves*)的战斗中败下阵来。正如巴赞所预言,在改编问题上进行争斗可能产生多方面的后果,因为它涉及电影风格和电影功能作为一个整体的概念。在新浪潮的批评者们为攻击"爸爸的电影"(le cinema du papa)而发起的总战役中,以上这场特定的小战斗作用显赫。[②]

在英语世界里,我们在谈论改编时,经常涉及到莎士比亚。

---

① 让·德拉诺瓦,法国四五十年代最重要的导演之一,以对文学作品进行改编的电影和历史题材电影闻名。代表作有《巴黎圣母院》(*Notre - Dame de Paris*,1956)、《田园交响乐》,后者获得了第一届戛纳电影节金棕榈奖。——编者注

② 当然,这场战役中最重要的论文,特吕弗(Francois Truffaut)的"法国电影的某种倾向"("A Certain Tendency in French Cinema"),直接论述了改编的危机,而且呼吁大家要支持布莱松的电影。该论文发表在Bill Nichols的*Movies and Methods*(Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1976)。

奥利弗的《亨利五世》是最具有原创性而且最著名的改编电影。在二战结束之际,奥利弗以断裂的视觉风格,挑战了一大批观众(在纽约的巴黎剧院)。作为一个绝妙又成功的制片厂产物,这部电影与一个普遍看法相矛盾,即非常具有吸引力的电影必须采用再现的幻觉模式。

奥利弗对待改编、对待莎士比亚和对待电影的方式在战后遭到另外一个和他同样赫赫有名的演员的反对,那就是奥逊·威尔斯。威尔斯完全不同意奥利弗对《麦克白》和《奥赛罗》的改编。首先,威尔斯的经费只有他的英国同行的一部分;但更重要的,是他们对这一问题的看法,即电影对莎士比亚这位诗人所具有的义务。这也是他们最大的不同。在威尔斯 1966 年的杰作《午夜钟声》中清楚地表明了这种对峙,因为他首先胆敢篡改神圣的文本,然后将这文本置于一个如此之深的银幕空间中,以至于抑制了莎翁的诗行。《亨利五世》在不同的艺术层面上均获得了荣誉,而且让观众兴奋地准备好去适应这部电影的外在舞台特征,这特征是莎士比亚神圣的名字所准允的。二十年以后,威尔斯遭遇票房的惨败,可能是因为他在再次对待莎士比亚时,采取了不带敬意的现实的处理方法。莎士比亚的诗歌常常迷失在威尔斯银幕上巨大的"隧道"里。①

威尔斯在《午夜钟声》里几乎达到的形而上的作者风格,既不局限于他的莎士比亚电影,也不局限于他那些改编于异域获奖文学名作的影片(卡夫卡的《审判》、伊萨克·迪内森的《不朽的故事》、只完成了一半的《堂吉诃德》)。事实上,威尔斯在《伟大的安伯逊家族》中所表现出的深沉的严肃,最令人不安。在他非同凡响的事业中,这部题材一般的影片其实一直比别的影片高出一

① "隧道"是一个非常重要的比喻。奥逊·威尔斯为了突出空间的三维感,常常使用特殊的摄影镜头。他的人物往往从我们的视野中消失,越来越小,然后进入无尽的宇宙。这一感觉能让人听到从时空隧道的另一头传来莎士比亚不朽的诗句。——译者注

筹,不是因为这一题材抢占了威尔斯银幕空间的个人特色,这是一个外在的问题;而是因为它是一部从表面上看来标准的好莱坞电影,远甚于《约翰·多伊》。该片改编自一部普利策获奖作品,故事发生在20世纪中叶的美国,这部电影没有许诺任何特别之处,但是和《约翰·多伊》一样,它是一个革命,因为尽管他的题材比卡普拉的更传统,威尔斯的方法却在好莱坞的系统之外。因此他很快就离开好莱坞在欧洲流浪,找寻渴望投资他的影片的资助者,就像绘画和音乐一直会在这片欧洲大陆上受到支持一样。

威尔斯必然是美国野心勃勃的电影人中最著名的范例。他与好莱坞系统全面对立,常常与文学名著联系在一起,并创造了个人化、具有识别度的声音与影像风格。他态度的真诚,与很多国际艺术家相似,例如,伯格曼(Bergman)、安东尼奥尼(Antonioni)、德莱叶(Dreyer)。本书的论文原版以对沟口健二(Mizoguchi)的研究作结。对首次遭遇沟口的观众来说,沟口会显得是较为孤立的那一类艺术家。然而,沟口也许是世界电影历史上的一个唯一:他不仅赢得了革新、严谨、高雅艺术的声名,同时还屹立于世界最高电影系统之一的绝对中心。长达三十多年,沟口无疑是那一系统中最强的个人力量。然而在后来的岁月中,他挑战并影响了日本电影的风格。本书选取的电影暗含了关于艺术的社会学,而沟口那拒不屈从的天性和他的更拒不屈从的影片为此提供了终极的思考。因为沟口不仅展示了和我们在西方所遭遇的电影不同的风格和题材,而且要求我们具备一种关于电影制作和电影观赏的新观念。不管就标准的类型电影而论,还是就我们在这里试图阐释的充满野心的艺术电影而论,这一新的观念都很可能迥异于我们在西方已经知道的观念。

阐 释

尽管我是在一定的范围内挑选本书中这些充满野心的电影,

然而我并非意在从历史或社会学的角度去解读这些电影。相反,我追求使用一种异于寻常坚忍不拔的风格来阐释电影,这种风格许诺我所做的工作将得到应有的回报。结果是我得到了启迪,一种每部影片的独特性所给予的启迪,以及另外一种电影理论的概括性力量所带来的启迪。因为每一篇论文,在紧密结合它所考察的每一部电影的进展和暗示时,努力让我们注意到其条件和方法,通过这些条件和方法使我们在观影时体验到含义与重要性。

这是一种双重回报,来自于电影和因这些电影而产生的总结,源于这些作品与标准电影的"差异",前文已对此进行了论述。当然,所有的电影都需要阐释,尤其是当我们——和那些评论这一主题的所有最现代的作家一道——一致同意以下观点时,电影更需要阐释:文化只是一个巨大的阐释论坛。但是类型片和野心勃勃的电影所要求的阐释类型完全不同。类型片进行的是自我阐释,并在观众之间传递,最后顺利地传递到了我们可以接受的经典的行列。在最初级的层面,关于这种电影的话语是过剩的,因为每样东西,即使是情节之谜,最终也需要能够合乎情理。只有在更高的抽象层次时,我们才会对其感兴趣。在电影理论的层次,会再生产出系统的法则,这部电影和它的同类电影才能藉此为我们进行对生活无可置疑的再现。

本书所选的电影并不进行自我阐释,至少在开始之时,不会去迎合那些理论为标准电影所构建的准则。在这些例子中,阐释起着一个明显的作用,因为它必须协调新的和已知的,偏离体系的和体系内的事物。

我们倾向于认为标准电影在假装扩展我们体验的同时,也能提供娱乐及凝聚力。我们观看不同的侦探片一方面是为了享受当案子被侦破、秩序被重新找回的感觉,另一方面也是为了在新的犯罪、新的动因、新的地理环境之下测试自己的好奇心。即使是恐怖片也通过以下方式起到了同样的功能:其允许我们将最大的不可知和我们最糟糕的恐惧整合成我们生活秩序的一部分。

这种新体验大都来自我们很熟悉的渠道，即类型片和总的电影系统的渠道，而且我们可以轻松舒适地利用这种熟悉感进行整合。当系统的改变和发展使一部电影免于和之前的电影发生雷同时，所有的新意都将被仔细安排，从而让我们的理解力和影片内部的权力运作不会受到任何困扰。

然而，艺术片更加与众不同——它们打断了整体的视野和凝聚性。我们允许这种“中断”常常是出于对拥有这种真正视野的创作者的尊敬，正如我们想象布莱松对于价值有着完全“另一种”感觉一样，我们尝试去吸纳他们的感觉，哪怕仅仅只是试验。

现在，关于严肃艺术的浪漫观点认为：最伟大的作品引领我们脱离了看问题的习惯方式，使我们通过一个更复杂、更有趣的再现而接触更深的现实。默尔·布朗(Merle Browne)认为在真正的艺术品中，阐释是系统化的。也就是说，每一首意义重大的诗都聆听自己的声音，并进行自我调适，面对所有可能被解读出的含义敞开自己，因此每一首写完了的诗都是一个内在解释过程的记录。[①] 即使我们不想做如此深远的探讨，我们已经被教导——自从海德格尔以来——并认为艺术的价值和意义来自于读者所扮演的角色，读者调节着阐释之网，使之能包容诗的文本。作品本身协调、指挥着(同时也邀请着)朝向意义的运动——至少在有着最高野心的艺术作品里是这样。

但这样的电影以及其展现的真知灼见究竟有多激进和新颖？对新信息的调节(包括将新信息融入占统治地位的体系，也包括调节该体系去适应有意义的新信息)，是一个描绘了我们生活方式的整个过程。资本主义，自由民主，以及他们所倡导的意识形态在改变和调节的过程中茁壮生长。从这个角度来讲，所谓离经叛道的艺术片对这个系统的变革至关重要——因为其支配历史和变通的柔韧性。所以，从现代的观点来看，一般没有人能够脱

① Merle Browne, “Poetic Listening,” *New Literary History*10 (Autumn 1978), 125 - 40.

离电影的经济、美学体系来思考和对待电影——特别是故事片。①

但不论我们是心怀敬意,还是冷嘲热讽地走近艺术片,如同通过一个新的视野许诺进行救赎,或给一个无情的系统带来"同样的老一套新事物"一样,有一点很清楚:这些作品需要某种类型的批评活动,而这些和标准电影无关。尽管每部电影都有着一定的历史背景,尽管每部电影都力图利用染上了杂色的"艺术"以及其有所偏颇的意义来维护电影本身以及其观众,笔者还是呼吁读者反复观看本书所选中的每一部电影,并请求对其进行优先的、严肃的讨论。将它们完全重新吸收到系统中,并使之处于红色"意识形态"的毛毯下,就意味着拒绝上述呼吁和请求,因而也就是再次维护和宣示了理论家们控制这些电影的力量。

处在两种相互矛盾的需求之间——一方面是对野心勃勃的理论的需求,另一方面是对野心勃勃的电影的需求,电影批评(或电影阐释)必须对二者有所帮助。阐释一直力图使好奇者去适应未知,并在认识的过程中改变二者。不管是将一部新电影与我们对电影的标准概念联系起来,还是将新电影与我们认为统治所有电影的规则联系起来,阐释是一个对知识的价值与体验的价值进行维护的过程,二者同样重要。所以批评的终极目标不是客观真理,而是对这种价值进行充分地表达。

但是让我们不要低估这种充分表达的价值。即使现代理论家之中最苛刻的教条主义者也会同意以下观点:这些电影集结了一批新的观众(或是多数的观众新的感知能力),希望通过打破系统和扭曲系统而带来新的快乐。通过给他们带来意义的新密码,与其说这些电影废弃这个系统,不如说它们与这个系统紧密相联;否者的话,这些电影将无人能懂。阐释会向系统和新影片之间的张力妥协。

---

① 与帕梅拉·法尔肯伯格(Pamela Falkenberg)的一次私人谈话以及他在爱荷华大学发表的一系列文章对我的这一观点影响颇大。

如此这般，电影批评不能再被视为一个寄生行业，不能再由那些没有创作活力的人充斥在这个行业中以延长他们的快乐或确认其优越感。批评，作为一种体制化的阐释形式，对意义本身的建构至关重要；同时，批评在传统与新生事物的互相让步之中得以形成。①

电影理论曾希望能通过演绎推理来解释其理解电影的过程，而且在最佳情况下能使用标准电影的例子来证明自己的假设。而电影系统是批评和阐释的沉淀——这种阐释是由人们多少年以来的习惯所构建。关于电影的意义没有客观的真理，只有以某种方式阅读它们的传统——很多电影都毫不犹豫地依靠或利用的传统。在诗学和修辞学的面前，死板的电影符号学的死亡甚至从意义更基本的层面确认了阐释的中心性。最初，符号学家们觉得他们能建立电影语法的近似物，以便使各种符号都有归属于自己的本意。但内涵这个复杂的问题继续蚕食着语法，直到电影里的所有意义都很显然源自于对内涵和修辞的阐释。如果这些陈规获得了稳定的本意（淡出暗示着时间和地点的变化），只应该感谢早期电影历史中对此反复进行象征性的使用。

于是，电影中意义的机制，并不是只有通过纯粹思辨、逻辑方案才能实现，对历史所带给我们的那些影片进行修辞上的解读也能实现。这一策略如果用于艺术片，便能硕果累累，因为它已宣布的纲要（程序）与标准电影实践格格不入。在阐释难度较大的电影时，我们会在揭示传统的电影语言（这些电影力图超越传统的电影语言或使用新的结尾）时构建它们的意义。

在电影理论事业的中心，阐释本身比其解读的电影更重要，因为艺术的生命取决于观者和被观看的人工制品，取决于系统和新作品带来的文化现象。我们再也不能以命令的方式假装赞同

---

① 我同意 *Concepts in Film Theory* 中最后的立场，尤其是最后一章（New York: Oxford University Press, 1984）。

一些重要的经典电影,这对我们或对我们的文化都意义深远。是阐释,或甚至是利科(Ricoeur)所称的"阐释的冲突"(conflict of interpretations)①,通过作品和观者之间的互相让步,构成了意义的传统和希望,因此阐释是价值最确定的索引。作品产生的所有话语,涉及了文化的意义,而且如其定义所示,是具有价值的。文化团体决定哪些作品值得谈论,而这些会随时间而变化。但其对作品的选择并非任意而为——某些现代主义的思想家可能会这么做。相反,文化在它特定的历史瞬间,对价值所感觉到的、向文化呼吁的某些电影的执著和紧迫做出了反应。这紧迫感是什么?这意义的希望是什么?为什么有的电影一定要我们对其有所回应?这恰恰是阐释要回答或发掘的问题。本书依赖于电影也依赖于理论,每一章所踏上的都正是这条发掘之路。

---

① Paul Ricoeur, *The Conflict of Interpretations* (Evanston: Northwestern University Press, 1975).

Chapter 2

《凋谢的花朵》：脆弱的文本以及具有受虐倾向的市场

不可否认，电影界藏匿着各种各样的“艺术家”，及一批被称为“电影艺术”的作品，然而，仅仅有少量的作品被冠以“艺术电影”的称号。早在上世纪之初，商界就迅速掌握了“艺术”这个词的宣传潜力，用它来区分虚构的、戏剧化的作品和迎合潜在观众感官刺激与好奇心的作品。例如，法国“艺术电影”公司就期望那些品味高雅的观众慕名前去观看它所制作的影片，那些影片均由戏剧杰作改编，由那个时代的知名悲剧演员出演。

然而，电影产生的前二十五年，“艺术”并不是指电影化的手段，而是一部电影中的组成部分——著名的演员及严肃认真的故事情节。而格里菲斯于 1916 年创作的《党同伐异》（*Intolerance*）仅仅使这种情况在表面上有了肤浅的改观，尽管他凭借这部电影的构图以及其艺术性的建构获得了人们的关注，但是这部电影真正的艺术之处被认为是在严肃认真的道德片里生硬地“键入了”

---

* 本章首次发表在 *Quarterly Review of Film Studies* 6（Winter 1981）。此版本稍有改动，经编辑同意后再次发表。

修辞手法,意欲加强电影的情节和提升其艺术高度,而导演本人也希望藉此获得更多美誉。

运用艺术来"强化和提升"高尚的道德主题,这种观念长久以来在西方大有市场,至少从贺拉斯(Horace)和普卢塔克(Plutarch)开始,一直到中世纪以及文艺复兴。但它是浪漫主义者明确放弃的一个观点,他们将它应用于电影的前提是电影不卷入那套在当代被视为"高雅艺术"的价值体系。

当然,早期的电影也有自己的美学家,他们将一部电影中生动的元素称为"艺术"。于果·明斯特伯格(Hugo Munsterberg)和维切尔·林赛(Vachel Lindsay)就是如此。而直到1919年法国的印象派运动爆发,一个庞大的亚文化群体才开始习惯(不仅仅是理论上)将电影当作高雅艺术对待。各种俱乐部、出版物、宣言、小电影、讲座以及展览均开始对一些特权电影趋之若鹜,更重要的是,它们认为这些新电影必须基于当时时代对绘画、音乐和小说的品味标准。作为时代的精英群体,这些印象派吸引着当时社会的精英观众,为他们培养电影理念。

1919年,一种更精致、更具有自我意识的电影艺术观念被引入美国。如大家所料,这是由格里菲斯领军,而且仅仅由他的一部电影《凋谢的花朵》表达。诚然,这也许暗示着,正是格里菲斯在1916年成名以后的自我膨胀让美国观众接触到了这个更易于接受的艺术理念。在美国,法国印象派的子文化也许永远不会存在,而且电影体制的每一个改变都必须通过在美国占支配地位的好莱坞文化的批准。极少有制片厂老板能够理解这种电影理念,支持这种理念的更是凤毛麟角,唯有具备格里菲斯的声望和愚钝的人才能将某一种电影理念发扬光大。

毫无疑问,在格里菲斯早期的众多电影中,这部电影在资金方面所受到的压力使其显得与众不同,阿瑟·莱尼格(Arthur Len-

nig)和万斯·凯普莱(Vance Kepley)[①]在相关论著中对此有详细的描述。《凋谢的花朵》片长仅85分钟,在这么短的时间内,它很难具备《一个国家的诞生》(*Birth of a Nation*,1915)和《党同伐异》中史诗般的风格。此外,此片还缺少那些影片中波澜壮阔的节奏。诚然,从制作的角度看,这部影片是小成本投资(7万美元),17天完成拍摄,仅仅几个场景,成本只是早期巨作的一小部分。

然而,格里菲斯决定将自己的金钱和名誉押在这部电影的宣传上。也许正是在宣传过程中受到的冷落和怠慢使他放弃了好莱坞的传统宣传渠道,而是亲自上阵,主管其影片——对他来说是心头之爱——的发行。这种与体制的冲突必然导致他自以为是的态度,而另一方面,这种态度也导致了一个观念的产生:即艺术可作为确定电影的价值和吸引力的标准,并将其划分为不同的类型。在如火如荼的市场争夺战中,如果观众认可"艺术","艺术"会成为一样新型武器。格里菲斯认定艺术是有市场的,因为他认为观众信赖他,相信他的才智,将继续追随他,他深信观众会在他的指引下达到一个更新、更好的体验境界。

对于放弃通往成功的捷径——叙事以及壮观的场景,格里菲斯感到非常满意。他要求《凋谢的花朵》拥有一批新的观众,这批新的观众能够对一种新的叙事风格给予关注、做出反应,他觉得这一做法使他将电影这种媒介推向了极致。对格里菲斯而言,这种风格的新意在于整部影片中精致的情调,且在影片结尾的悲情自杀中达到高潮。在这部影片之后,格里菲斯草拟了一份与观众的契约,"艺术电影"此后都是按此约定如此运作的:通过延缓和压制带来廉价快感的壮观场面和故事,而遵从于一种更高的感

---

① 以下两篇文章是关于这部电影制作的研究,二者皆讨论了格里菲斯创作"艺术电影"的雄心壮志。Vance Kepley, "Griffith's *Broken Blossoms*and the Problem of Historical Specificity," *Quarterly Review of Film Studies* 3(1978), 37-48;以及 Arthur Lennig, "*Broken Blossoms*, D. W. Griffith, and the Making of an Unconventional Masterpiece," *Film Journal* 2 (Fall - Winter 1978),2-9。

觉,这种感觉是诗歌、戏剧、绘画或音乐带给我们的灵感和触动。自杀作为不快乐的标志,确保了影片的严肃性;而平缓细腻的叙事作为敏感的标志,继续体现了作者不刻意迎合观众的高尚情操,即不去满足观众粗俗的感情和期望。

请勿将格里菲斯渎神的态度撇在一边,让我们客观地审视他的感知,理解《凋谢的花朵》风格的发展以及它如何影响了我们的体验。在格里菲斯绝对的二元世界里,艺术总是与安静、崇高、道德、精致以及女性特质(当然是他眼中的女性特质)联系在一起。他利用标题为影片的开场打下铺垫,这个标题指出了影片崇高的地位与宝贵的主题:这是一个关于泪水的故事。如万斯·凯普莱所记载[①],格里菲斯将大量的时间和金钱花在对影片的装饰上,以此吸引首批观众。他过多地在影片的音乐、色彩、灯光效果上大做文章,以至于影片首映时,整个屏幕都充斥着各种色彩。此外,为了填充影片单薄的内容,同时唤起电影所崇尚的高雅艺术的传统,他还安排了"生死之舞"作为现场影片放映的序曲。这支舞蹈总的哲学主题是为了吸引"那几百名收到首映式邀请的严肃艺术赞助人"。

格里菲斯认为他应该在戏院的气氛上做些文章,来强调艺术价值,使其高于娱乐。但其实他没有必要那么做。《凋谢的花朵》并未改变电影的本质结构,只是改变了一些格里菲斯在比沃格拉夫公司(Biograph)时就开始使用的传统情节剧词汇。一开始,电影就摆出相反的价值观,让观众认同于其中一方,然后朝着一个戏剧冲突方向发展,经历一些情节的曲折和延误之后,正确的一方和观众会得到回报。《凋谢的花朵》就是建立在以下这些冲突之上:黄种人和巴特林·巴罗斯之间,中英价值观之间,以及冥想、被动的方式与进攻、暴力的方式之间的冲突。为了宣传需要,格里菲斯可能会说,在这些冲突达到顶点后,观众便会感受到艺

① Kepley, "Griffith's *Broken Blossoms*," pp. 42 - 45.

术和壮观的场景之间的冲突。这样,对他来说,电影成了对当时所处文化中艺术的脆弱(也是艺术家的脆弱)的情节剧式展现,而当时的社会文化正被一些粗鲁庸俗的人所操控。影片中的暴力情节本身,而非影片中的那些"装饰物",就足以吸引一些对这个情节变化感到熟悉的观众。然而,格里菲斯和他犹豫不决的追随者们对影片中的暴力情节并没有足够的信心,担心观众所不熟悉的实现认同的所在(东方价值观、艺术)以及光怪陆离的情节变化(自杀的结局)会遭致观众的冷遇。但他们错了。随着情节的发展,艺术已经在冲突中胜出。但这是一种奇怪的艺术,也是一种奇怪的胜利方式。

影片一开始就将这种冲突置于一组人物缩影之中:一位安静的黄种人刚刚从寺庙诵经归来,而与之形成冲突的是易怒的美国水手们。水手们除了摔跤这种粗鲁的乐趣之外,并不懂什么生活中的规则,他们只遵循生理本能的需求,不喜思考。而这位黄种人则被描述为一种高深莫测的文化传统的产物。影片中,在他出场前,三个已至婚龄的中国女人——士兵们潜在的追求对象——出现在镜头中,她们和往常一样,正在街道上向算命者询问自己的命运。在女人们青春靓丽的身形的映衬下,这位黄种年轻人出场了,伴随着他的则是沉思的、柔和的光线和镜头浅浅的聚焦。他以及那三位中国女人要依靠他手指的那本书来判断他们的生活。此时,格里菲斯给了这本书一个特写镜头。同样,在一个既定的、安全的社会秩序中,这位黄种年轻人就会显得英俊潇洒、光芒四射。寺庙中,对称的剪纸装饰显示了他的内心力量以及这种力量的源泉。这个场景的中心是念珠的特写镜头,接着插入一个僧侣敲锣的镜头,以及另外几个在至尊佛像前的僧侣。这位年轻人的师父诵读着经文,格里菲斯随之切回了一个远景镜头,这个远景镜头带有结束功能。格里菲斯用剪辑的策略将场面调度双重化,让黄种人永远处于永恒价值的世界。正是他静止的状态证明了他们所属世界的正直、他本人正直的品性以及其值得尊敬的

后代。

这一段落的静态画面由一些精致而安静的构图以及朦胧的摄影风格(这些稍后对这部影片非常关键)展现出来。更重要的是,它们作为静态画面而存在,即这一段落的剧情力量存在于这些静态的画面之中,而不是存在于一系列事件之间的纠葛之中。

此时,导演明确地将静物与佛的永恒以及古老经文的永恒联系起来——这一切统治着所有的臣民,特别是这位年轻黄种人。他们的这种生活方式及相关记忆会通过电影的方式(表演、灯光和摄影技巧)呈现于伦敦街头。亚洲人的温吞与影片稍后呈现的水手们言语手势间的咄咄逼人形成了强烈的对比。后来,这种行为法则发展成了这位黄种人和巴特林·巴罗斯之间近乎荒唐的对立:东方人似水般的委婉体现在其优雅的姿势和神态上,剧情的能量似乎存在于其体格之内。而这些魁梧的"拳击手们"则是吆喝着、比划着,毫无优雅可言,把我们的注意力从其体格转移到了其动作的对象上。①

巴特林·巴罗斯同样也与表现东方价值观的灯光和构图显得格格不入。跟随他的镜头始终是强光,而且他经常被置于有其他物体存在的长镜头之中。拍摄这个黄种人的镜头都是萨多夫②式的景深镜头③,或是弯曲的遮挡、浑暗的光线或黑色的背景。所有这些技术在某些关键场景中一齐出现,使得这位年轻人与镜头中的物质背景相分离,使他以及他所代表的生活显得超凡脱俗。

影片开场片段给了我们时间去适应这套新的价值体系,从而使我们能够情愿接受平静甚至停滞的画面,虽然我们更热爱和习惯于暴力和动态。这样,我们就可以成功地对构图的画面价值进

---

① Charles Affron, *Star Acting: Gish, Garbo, and Davis* (New York: Dutton, 1977), pp. 11 - 36。读完这本书后,我开始了对影片中表演的研究。

② 亨德里克·萨多夫(Hendrik Sartov),大卫·格里菲斯固定合作的摄影师。——编者注

③ Lennig, "Broken Blossoms," p. 3.

行思考,从而获得愉悦。通过拍丽莲·吉许(Lillian Gish)的长焦距特写镜头,最后给我们传递了叙事快感,据说[①],这些镜头改变了特写的本质、明星的本质,或许还改变了电影快感的本质。

格里菲斯将观众对故事本身的兴趣转移到了对丽莲·吉许静止肖像的兴趣上。这种手法包括两个方面:一是她挣扎于两种截然相反的、对她具有压迫感的凝视中;二是在自我思考中,她投向二者的目光也变得越来越黯淡。这样,所有的视觉力量和剧情力量都聚集在她的身上,积聚于她的自恋感知之中。在残酷的世界中,她不敢抬眼去行动、去自卫,只是紧紧抓住脆弱不堪的自己,直到观众和剧中人物的利比多都倾注到吉许的形象上,使其充满生命力,并以萤火虫般的亮光照亮了整部电影。

从叙事到画面的转换始于对女主角活动范围的固定。首次出现在镜头中时,她正处于两难的境地:坐在莱姆豪斯区的茅屋外的碎石堆上,她正思考着,是继续受那些瘦骨嶙峋的淘气鬼的欺负呢,还是在大街上把自己卖掉。她当时的生活际遇就是一则悲惨的故事,别无选择:如果待在家里,就得忍受巴特林·巴罗斯的咆哮和毒打;如果离开家在附近转转,去当地的东方人居住区,则有可能遭遇危险。只有在找到一些类似于花朵和锡纸的美丽碎片时,她才会欣慰,她暗淡低垂的眼神才会变得明亮起来。

影片中一个片段极佳地表现了这种情况[1—8]。徘徊在年轻黄种人商店的橱窗边,露西并没有留意到有人正盯着她看,那两道凝视的目光足足可以将她钉在窗户上。年轻黄种人从窗户里向外凝视她,街对面邪恶的目光也正盯着她,他们的目光在露西身体上较量着。片刻之后,露西走到街对面站在邪恶的目光旁边,用她的锡纸换取花朵。而这时,年轻黄种人也跟着她走了过来,这样,两道扫视她的目光就处在了水平的位置。两人接连横穿马路使得这个场景紧张的气氛变得白热化,而对这两位凝视者

① *Ibid.*

来说,露西的位置也更加暴露无遗。巴特林·巴罗斯在当地一个酒吧里面安插了两个眼线,这也说明露西根本没有机会逃出魔掌。她挣扎在父亲和东方人居住区之间,现在来到东方人居住区的她只是换了个位置罢了。

幸运的是,露西并没有注意到那些密集而咄咄逼人的目光,她正沉浸于那些精致怀旧的小玩意:她从地板下挖出的皱巴巴的锡纸、这家商店橱窗里的一排小布娃娃(稍后,她会将其中一个娃娃紧紧抱在胸前),当然还有那些花朵——这与影片名相呼应。如果在电影传统中,目光的斜视打破叙事运动的序曲,并赋予角色和物体些许的价值,以及将银幕空间变为力量的线条,从一个地方穿越到另一个地方的话,那么,我们必须说,对露西而言,仅仅通过凝视她自己,以及通过那些最后浓缩到她手里的镜子中的、那些吸收了她的欲望的、那些自我指涉的物体的共同作用,她就已经内化了自我欲望。这种对外部世界的彻底的被动使她逆来顺受,面对外部的凝视,她会变得脆弱不堪——她会垂下眼帘。我们也必须承认,这使她成为我们激烈观点的牺牲品,我们赞同这激烈观点,就如赞同特写。

总之,作为大家凝视的对象,露西身上有着整部电影赋予她的叙事压力,她则将这些压力转移至一系列物体之上。这些物体和她极为神似,而最后将成为她自己的写照。这样就把欲望更明显地展现出来:露西身上聚集着众人的目光,她投向一个物体上的目光也可以反射到她自己的身上,从而看到她自己。电影画面的构图如此密封,又有镜头掩饰,再加上柔焦的着重庇护,我们可以肆无忌惮地凝视她。这部影片的结构促使我们对这种简单的、静态的表现方法心存敬畏,并将丽莲·吉许置于圣坛之上,在那儿,她为我们以及那位年轻黄种人展示了最终的价值。影片并没有在我们凝视的目光中平静地结束叙事,而是将我们的驱动能量变为了谵妄的、自淫般的崇高感。艺术——这部影片中永恒的、自恋的绘画价值,使用了叙事这一“道具”并

超越了叙事,目的在于获得崇高这一"更高的"价值。

此处,格里菲斯本能地依附于艺术概念,意在规避好莱坞粗糙的、自娱自乐的运营模式。确实,弗洛伊德认为崇高,特别是艺术的崇高,可能是超我在对肉体欲望审查时做出的反应。[①] 弗洛伊德暗示,这是最为健康的方式,并将之与那些变态的行为相对立,比如虐待和受虐。当然,格里菲斯认为他给了好莱坞的情色主题一个健康的回应,而且在他的电影里,露西高雅精致而娇贵易碎的美被瑕疵所掩盖(她在片中寒酸而仓促)。露西被迫与好莱坞电影推出的肌肉男一起出现,等待着一批有能力欣赏她的纯洁的观众。一方面,被迫浸淫在这个充满欲望的娱乐业中,另一方面,观众那"邪恶的眼睛"也虎视眈眈,影片只能"垂下眼帘",安心打造自己的美丽:它瞪着自己,瞪着处于其中心的吉许,以及上文提到的那个核心比喻。

吉许这个角色及其气质使我们想起其他影片已研究过的那些纯洁无辜的童妓——维多利亚风格的经典角色。二战后这种角色仍挑逗着观众的性幻想,低垂的眼帘仍吸引着淫荡的目光。主人公自我意识的缺乏使得性变得纯洁。而我们对此的反应,就像那位年轻黄种人一样,就是去保护她,使她远离那些她尚未发觉的贪婪眼神,使她无法获得对自己的了解。她的性,就像她的美一样,似乎被刻意地"隐藏"在一个她无法发现的地方,而只有艺术的敏感性才能使其旁若无人地显现并焕发出光芒。

格里菲斯精心呵护着他的《凋谢的花朵》,使其免受好莱坞风格的侵袭,他起初一定会为自己感到骄傲,而稍后对此心存怀疑——这是因为,尽管大众承认这部电影与众不同,但这部影片的竞争对手是好莱坞模式下的所有电影。尽管它被视为一部纯洁的影片,但只有从那些期望从电影中得到快感的赞助商那里拉

---

① Jean Laplanche and J. B. Pontalis, *The Language of Psycho - Analysis* , trans. Donald Micholson - Smith(New York: W. W. Norton, 1973), pp. 432 - 33.

来赞助资金时,它才算一部成功的影片;只有能从那些赞助商那儿拉来比那些好莱坞模式的电影——那些更为华而不实、更为直白的"拉客"电影——更多的赞助时,才算胜利。

当《凋谢的花朵》中精心设置的冲突解体,并分解为两股势均力敌的力量时,这种怀疑的迹象就曾出现。伦敦的迷雾里有着东方寺庙神圣的熏香的对应物。莱姆豪斯区那个长相俊美的淘气鬼令观众想起了影片开场时的三位东方少女。寺庙的高僧以及他正向黄种年轻人诵读的那本经书激发出年轻人对传教的狂热,而这种狂热却遭到即将前往中国的不列颠传教士们的嘲讽,他们随身携带的一本关于"地狱"的书。"监视物"只能是英国"邪恶的眼睛",鸦片窟,堕落的东方圣殿。当然,最后,巴特林·巴罗斯咄咄逼人的淫欲退出了镜头,被那位年轻黄种人采取的行动所取代:他保护露西使其远离其父乱伦的淫欲,而这些行动则出于他自己的种族乱交的欲望。

这位年轻黄种人和格里菲斯不能够理解这种对等值,也没能够理解其实人类普遍存在着性欲,于是,在这种反身受虐的经典结构[①]中,马上将这种欲望转移到自己身上。在佛祖的旨意之下,陶醉在来自东方的熏香中,这位年轻黄种人、格里菲斯以及我们观众通过一个自杀的结局消除了我们更低级的欲望。而这种自毁性结局的效果是诱人而令人满意的,因为喜爱的东西在遥不可及的远方。而在圣坛上的露西就是一个被人凝视的物体,是完全禁止触摸的。

继承了《特里斯坦与伊索尔德》以及《罗密欧与朱丽叶》的悲剧传统,格里菲斯意欲探索死亡和自杀那不可获得的境界。信仰万事万物转世轮回,雌雄同体的佛意味着永恒,而这一切正是那

① 弗洛伊德对受虐的研究开始于他的 *Three Essays on Sexuality* (1905)的第一篇,但是在这里我关注的文章是弗洛伊德的"The Economic Problem of Masochism" (1924)。

位年轻黄种人柔弱内心的追求方向,他的追求在切腹自杀时达到了高潮:他认为在刀锋之上终结了生命,灵魂便能得以升华。自杀的行为体现了东方和西方之间的不同,也保护了这种差异性。而同时,通过灵与肉最后的强制对立,自杀区分了黄种男人和他的动机。

这部影片,如同黄种人最后的自杀行为一样,从自我造成的"堵塞"中得到快感,同时为西方咄咄逼人的叙事风格以及直接展现壮观场景的方式画上了句号。影片期望通过自恋和受虐之间的相互作用[①]达到崇高,同时提供了另外一种更为变态的方式,对其影像进行解读。弗洛伊德认为,自我被超我的残酷力量所降服,甚至最后残忍的自杀,这些都暗示了男主人公的一种欲望——期望在咄咄逼人的父亲面前取得一种女性顺从的姿态。[②]自杀是影片本身最后的自恋,使露西的死亡具有双重意义,寻找一种在肉体与东西方差异之外的更高对应物(equivalence),它被动,而且属于灵魂。然而,正如弗洛伊德在上文提到的那篇文章结尾处写道:"如果不是性欲上的受挫,主人公的自我毁灭的行为兴许就不会发生。"《凋谢的花朵》力图通过一种幽回的方式达到这种"性欲"的满足。

然后,轮船驶入大雾弥漫的港口时的彼此呼应的镜头显得不知所云,却以柔和的语调叙述着:这位黄种人回到了真正的精神家园,影片也将观众带到一个陌生而古老的国度。中国是一方永恒的土地,一方没有冲突、不存在差异、有着母性关怀的土地。这部影片反过来讲述了一则主人公最后返回祖国的故事,因为这个黄种人最初离开了安宁的精神家园,开始一种分裂的生活,仅仅是为了最后返回佛的全能统治之中。

---

① Laplanche 和 Pontalis 在 *Language of Psycho - Analysis* 中明确提到了升华和自恋的关系,p. 433。

② Freud, "Economic Problem of Masochism."

影片主体部分以时间为线索,记载了他从寺庙跌落到了鸦片窟里的自我快感,在那里,他获得了精神滋补的第二次快感,正如断奶的孩子从吮吸拇指中获得快乐一样。而后,在对自恋的重新简述中,这位黄种人突破自己选择了爱的对象,纯洁的露西——而对他而言,露西只是过去的他的重现。他给自己盖上包裹露西的长袍(这种长袍只在仪式上穿)走向死亡,就像我们给露西脸部一个特写镜头来结束这部影片一样。这是对纯洁的追求,为了一种更纯洁的电影或伦理,为了超越那种本质上是性欲的脚本的所有叙事。

此处,东方和西方各方面的对应物,肉体与灵魂之间的对应物揭示了影片的意图。因为,此片确实是一部故事片,其展现的内容也确实是为了迎合观众喜好。挣扎在各种冲突之中,年轻黄种人和格里菲斯在熏香的氛围中掏空了自己的内心,将自我扩展到整个宇宙。这就是反身受虐,即对"崇高"这一问题情节剧式的解决方式。然而,这种方法很简单,甚至是可预测的,与德米尔(Cecil B. De Mill)的宗教史诗片中对"神秘主义"粗俗的探索方式相似。而对美国电影"艺术"的探索,则需要冯·斯特劳亨(Von Stroheim)和茂瑙(Murnau)来开启另外一种更为健康的途径。

Chapter 3

《日出》的转动与回归

THE TURN AND RETURN OF *SUNRISE*

尽管我们习惯用一些华丽的语言来描绘富有生命力的艺术作品的特点(如珍贵的,易碎的宝石,无价的珍珠),但弹性(elasticity)是它们的特性,而且也许是它们最重要的特点。伟大的作品能忍受观众年复一年、世纪复世纪的攻击和侮辱,但它们对我们的吸引力主要在于其韧性和回弹力。在大量自相矛盾的评论将这部作品往这儿或那儿推搡了几十年之后,《日出》仍能以其足够的弹力完整无缺地重归我们。实际上,我们对这部电影的兴趣源于它拒绝彻底屈从于任何对它的一种体验或一种解读。《日出》需要接受再次体验,因为它会带着我们无法拒绝的独立存在的权威,与我们的初次体验进行"对话"。

的确,最伟大的作品所带给我们的清楚、满足的体验只是一个序曲,需要我们再次去体验。正如保罗·利科所言[①],他们的话

---

* 本章首次发表于 *Quarterly Review of Film Studies* 2 (August 1977),形式略有不同。此次的重新发表已征得编辑的同意。

① Paul Ricoeur, *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning* (Fort Worth: TCU Press, 1976).

语同时传递着信息和一个“多余物”(surplus)。因此,即使与作品的“身体”最感性、最心醉神迷的接触也不会将我们或作品本身燃烧殆尽。我们与之保持距离,从高处审视自己的体验,而后发觉自己身不由己地再次回到那部作品。它的“多余物”使这部作品的“血肉”和影像免遭食肉性的体验与神一般的终极的批判视角的吞噬。这个“多余物”如同一股引力,允许并且要求我们对作品的复杂性做出回应,让我们和作品非常接近,但又与之保持分离。如果没有“多余物”及对作品的顶礼膜拜,那么我们和作品的再次相遇将只是简单的重复。但是,如果我们冒着可能改变对作品的第一看法和对自己的看法的危险而重回作品,一种关于作品的未来和我们自己未来的活力便孕育而生。解释艺术作品的“话语”即抓住其意义,也就是,抓住“倒退的阐释学”中过去和缺席的事物的痕迹。但回应“多余物”就是将令人感觉舒适的解释放入危险中,而且认为此标记鲜活、有能力,不只是简单地重复其信息,而是在没有警告我们时,将我们带入新的意义中,推翻作品的过去,推翻我们对作品过去意义的眷恋。“前进的阐释学”①则关注着这一“多余物”对自己、对艺术品、对形成这二者关系的移动(有弹性的)过程的理解。解释和理解的对立关系等同于批评与体验的辩证关系,是我们对作品的“定位”及我们如何被作品“定位”的关系。

多数的电影批评强调观影的重复本性。保守的作者论和类型研究以及前卫的精神分析和意识形态分析均认为,仪式和执迷是电影创作和体验的基础。这些批评理论对于将电影削减为“根本的结构”存在一些疑虑,它们将电影当作一个更基本的执念或状态的症状。像对待所有的症状一样,我们对电影长久的关注是为了能正确解读他们所暗示的情景。在大众艺术中,这显得恰如

---

① Paul Ricoeur, *Freud and Philosophy*, trans. Denis Savage (New Haven: Yale University Press, 1970), pp. 522 - 24.

其分。

然而,惊世之作绝不仅以表面症状使我们震撼,它需要被再次听到,即使我们已经涉猎并获得了它似乎首先要阐明的意思。这就是我们感到这部电影具有“自治性”(独立)的原因,这也是为什么解释性的分析虽恰当,但永远无法穷尽一切问题,因为它们引发的问题多于它们所回答的。

《日出》的影评不计其数,而且人们将针对这样一部作品无止境地继续撰写影评。影评就是与电影对话,需多次进行,而每一次解读则是对上一次的合格性的检验。我们可从该片和茂瑙所有主题和风格之间的联系,或者从该片对田园风格、情节剧或者中世纪预言的再现出发,来评论这部电影。然而,为了避免受某位影评人的最初立场(如唯杰作论和类型论)所限制,我们将不得不一次次地去重新解读这部电影。不论是怀疑地,还是刻意地,这种对电影连续的解读形成了一部体验史和理解过程。这样,“艺术作品”这一术语就会被认为是主动创造和修改的,而不是像一个物体一样被动地接受称重、测量以及分类。

影片的名字就已经宣告了它具有压倒性的主题:生活中的痛苦和甜蜜相互纠缠,就像一首庆祝两人生活的歌曲中永恒的旋律一样纷至沓来。在影片的第一节,《日出》原本想传递给我们一种概念,并替我们观察人性的成就。影片的情节以编年史的方式向着这个目标迈进,叙述着这对夫妻关系渐渐变得亲密的故事。

这是一首关于两个人的歌[①],而“两个”这个数目对于歌曲和人性的潜在价值至关重要。故事中有三个角色,在海报和演员表等处,玛格丽特·利文斯顿(Margaret Livingston)的名字都和珍妮·盖诺(Janet Gaynor)、乔治·奥布莱恩(George O'Brien)一起出现,这只能说明她——这个坏脾气的放荡女人缺乏人性,不是

① 《日出》影片名的副标题是“A Song of Two Humans”。——编者注

“人”。

三个人的合唱不是最自然的,也很难想象独奏。《日出》的世界从本质上讲是情色的。男人需要女人,女人也需要男人。他们在一起产生了歌曲。一个无所依托的人在寻找伴侣或忽略伴侣时的能量能够帮助他发泄无人性的痛苦。痛苦贯穿着这部电影,电影促进了对人性仪式般的发掘,独立个体的性欲完全系在另一个体上。太阳并未降福于单独的个体,而是在结尾时将它的光芒洒向一对恋人。在电影开始不久时,光线如洪流般倾泻在正在喂鸡的妻子身上,场面调度区分了屋内屋外的环境、画左画右的方向,使妻子身上的光线得以变得神圣,让我们想起了她的床与丈夫的床之间可悲的距离[1]。她不是比阿特丽丝(Beatrice)①。当她从咖啡馆的一只受伤的小鸟变为教堂里的一只母鸟时[3,4],她所取得的成就只与她的丈夫相关。

在教堂时,这对恋人离家最远,但在这里,他们重新获得了团聚;在这里,他们身后的家庭和乡村生活得到合法化[27]。在他们开始回家的旅途之前(跨出教堂获得城市的认可,朝着后方投有伊甸园般景色的地方行进,或是在它里面行进),光束穿过精美、豪华的窗户格子,集中洒落在他们身上[4]。在另一束光将他们和他们的家变得理想化时[32],电影结束。这发生于男人为自己的暴行赎罪,并消除了将他们逐出城市的原因之后。在教堂里,他们对一个更高的法则膜拜,而且受到启迪。最后,他们成为了那个法则,变成了太阳,并照亮了整个乡村。用约翰·多恩(John Donne)的话,即我们见证了他们“成为圣者和经典”。这是关于一对乡村里的可怜夫妻的歌,他们不仅仅回到了欢迎他们的乡村,他们的回归也强化了乡村的道德力量。那么,从一开始,《日出》就是一部从银幕流向观众的炼狱式乡村洗礼仪式,而影片中的歌曲邀请着观众加入影片里的仪式和

① 比阿特丽丝的含义是为他人祈福或使他人快乐的女孩。——编者注

到影片中的乡村。观看《日出》的最初印象是一次具有同谋关系的融入性体验。

是什么原因阻止这部影片成为经典之作,让我们对它心存怀疑呢?是因为1927年美国社会聪明地为自己的膨大和永恒而设计了"奇迹"。两个人的歌成为了大自然的歌,而且在电影结束时,这两人不仅被驯化,还颁布了给驯服行为赋予价值的法规。在电影的魔力之下,通过那些遭遇困惑并质疑此意识形态的银幕人物(具有潜在普遍性的男人和女人),普通观众的意识形态得以升华。因为他们对社会法规(家庭的法则)的妥协被描绘为爱的胜利(性爱与来自教堂楼顶令人目瞪口呆的钟声),他们从教堂里不仅带回了要遵循法规的决心,还有那个法规的源泉、善意和爱心。

因此,人们通过观影体验重获纯真,不仅是"原谅"这一行为所赋予的个人纯真,而且是乡村的纯真,对家庭的起源和法规的赞美,它使得电影中质疑那些法规的情节更可信。正如玛丽·安妮·多恩(Mary Ann Doane)有力地阐述,太阳这一形象的作用在于掩饰这一解决途径的矛盾。

> 在电影的开头,男人试图去挑战和打破这个法则,但电影结束时,这个法规被再次援引为最至高无上的法规。男人在整个家庭中再次承担父亲的地位。太阳在这里认可了象征性的秩序和文本的象征活动,并使它们自然化……文本最后的签名不是大自然中最自然的物体——太阳,而是一个人造的、风格化的太阳。
>
> (太阳)自然的、最初的出现,批准了文本作品和其象征活动,它已经成为一个比喻——而且一切,包括大自然,都是文本。①

① Marry Ann Doane, "Desire in Sunrise," *Film Reader* 2(1977), 76.

串通一气的最早的影评自以为压制住了《日出》反社会元素的强大效果，但我们对《日出》的怀疑无疑正因此被触发。沼泽的一幕和当他们像晨雾一样溶解的两次令人恐怖的水上旅程，都无疑是为了增加乡村社会信心的精心设计和安排，但他们似乎也有自身的吸引力。当然，我们在此正处于一个恐怖故事、一个神秘小说和一个哥特式罗曼史的审美中途。而且此处，《日出》能够被而且已经被与茂瑙早期的作品（特别是《诺斯费拉图》[*Nosferatu*，1922]和《浮士德》[*Faust*，1926]，还有《魅影》[*Phantom*，1922]和《古堡惊魂》[*Schloss Vogelöd*，1921]）和20年代总体的电影制作实践相比较。的确，《日出》对成熟的类型比较发出了邀请，而那些比较又要求对这类故事后面社会的和心理的冲动进行分析。

此处，我不想追查那些决定性的力量，如威廉·福克斯（William Fox）在好莱坞的地位、好莱坞在美国文化中的地位、茂瑙的同性恋性向、德国表现主义的衰微、新近工业化的城市中田园牧歌的作用、在资本主义的秩序中基督教精神面临的困难等一切自然而然从这里出现的问题，而是希望在对这部电影的问题进行美学解读时，强调其特别的成就。尽管《日出》是又一首赞颂圣洁的家庭生活之歌，同时粗暴地驱逐了影片中难免会容纳的性幻想和性场景。尽管它是公众神话的又一强制性版本，一种持续的社会心理场景的症状，这部电影仍然继续以它的独特之处在我们心头萦绕。再一次回归到这部电影本身，我们不能忽视它的普世性主张，这种主张源自影片作为寓言所起到的意识形态作用，但是我们必须关注这部电影在主题方面的进步。因为茂瑙以新的方式重新想象了这个主题。尽管他的问题可能是陈腐的、带有强权色彩的、在意识形态方面有所图谋的、永恒的或无论别的什么，作为对那个问题的视觉思考和阐释，他的电影允许我们从其黑暗的社会心理起源方面有所收获，并获得一个视角。而那个黑暗的社会心理起源继续让我们着迷，就像他们当时让茂瑙一次又一次地回

到这个难题并为之着迷一样。

溢出了《日出》传统叙述堤岸的多余意义首先是视觉的多余。这些精确的构图暗示着第二个文本和意义的第二个语境。而且这种暗示稍纵即逝,因为在宣布了本片在叙述上和主题上的关注点后,是一组以“夏日时光——假期时光(Summertime—Vacation Time,[58])”为标题、由四个独立存在的画面构成的镜头。在这个题目的庇护之下,而且不是因为任何别的原因,这些镜头在叙事暗示出世界之前就建立了“世界的模样”。从主题上讲,假期时光本身就许诺要测试闲暇阶层的价值,但它同时也暗示着一种建立在摄影机自由移动、人物自由活动以及广阔无垠的明亮的室外世界基础上的视觉变化。

在叙事上,茂瑙的四个镜头接连表示了“再见,城市”、“驶向快乐的令人眩晕的飞行”、“放松”和“欢迎来到新环境”。但它们在视觉上形成了更尖锐的对话,一直贯穿在电影的残余物中。当火车一辆接着一辆驶出银幕画面,第一个镜头——一幅风格化的关于火车站的油画——突然闯入画面。第二个镜头中火车行进路线呈相反的对角线方向,并以爱森斯坦式的冲突方式叠印在画面上。第三个镜头中银幕一分为二,左侧是一艘庄严的远洋定期客轮,继承了发疯似的火车的行进主题,右侧是一个斜靠在码头上穿泳装的女人。银幕的底部,一个男人冒出来,几乎在拉拽女人的腿。最后一个镜头(实际上是三个关联的镜头)构图经典,摄影机拍摄这个镜头时正在海岸附近的一条游船上。两条细细的旗杆将银幕分为三部分。几条小船侧身穿过银幕的顶部。接下来是进入视野的海岸,摄影机运动变得更具自主性,上升至俯瞰村庄的全貌,再朝着聚集着前来欢迎的观看者的码头下降。

这些镜头建立了四种不同的绘画模式,而且每一个都在电影的视觉故事中起着重要作用。在影片序幕的最后一个镜头中,摄影机运动方式复杂且构图完美,或许能被认作典型的茂瑙构图,

而这也正是我们的开始。

A. 让我们把这种画面效果叫做“古典”效果，因为它本身就很和谐，具有几何比例，而且这种画面效果比较简单，允许我们读出它的暗示，以建立绘画的传统。像 19 世纪早期的某些法国油画一样，两条细细的旗杆将银幕分成三部分，这些旗杆如同 15 世纪油画《受胎告知》(*Annunciation*)中的柱子[8]。在这构图中，两种温柔的运动强调着运动的自然线条，并把运动线条变得复杂化：一只帆船从右到左穿过银幕的上部，摄影机懒懒地跟着它往前滑行。这种移动方式远远没有打破构图，而是重新让银幕平衡，或者说创造了时间的对称。在这里，摄影机的视角温柔地从船上转移，而且，转向远方宁静的村庄之后，摄影机对准了等待的观望者们，再转向了码头上等待的观看者，然后转向码头。因此运动的摄影机寻找到完美(古典)的落脚点，这个镜头蕴含着生命力。

关于茂瑙摄影机运动的精湛艺术已经展示得够多了，《日出》里的例子简直让人惊叹。然而，它们之所以有力量，主要是因为茂瑙很少使用这种技巧——600 个镜头中只有 14 个这样的镜头。其中好几个跟拍镜头都是由静止的画面开始，摄影机决定在视野范围内对人物进行追踪。更精确地说，摄影机被视野中正在消退的故事所吸引并紧紧跟随。早些时候，在电影中出现的一个荡妇走在摇晃镜头的旁边，而且似乎将完全消失，但很快，我们就卷入了她充满节奏的计划。稍后，那个男人，回到我们这里，走向了沼泽和摄影机，他内心充满的欲望也是我们的欲望，这一系列镜头是摄影机最复杂和刺激的移动结果。摄影机越过篱笆跟踪着自己的对象，转向了恍惚之中正走过摄影机并走向那个荡妇的男人。但是摄影机找到了自己的、更直接的路径，推着越过了草丛，直到她暴露在月光下。当男人再次经过银幕左侧，我们变得双倍吃惊，因为我们忘记自己已经抛弃了他。的确，我们也许会为自己因耐不住性子，赶在他之前追上那个荡妇而感到可耻。在这组

镜头结束时,这种耻辱感更是加剧,当摄影机的前部已经触到了泥里,显然觉察到了这两个后退的犯罪者。这是一个大胆的、打破陈规的镜头,而且它不仅通过内容传达了内疚的意象(高跟鞋渗着泥土,沼泽印上了鞋印),而且也让我们觉得内疚,因为我们的确在追寻这对男女。

摄影机的这些跟踪运动大都是为了让经典的构图具有更强的生命力、更持久,而不是为了控制情节。尽管很多运动镜头真正赋予了这个婚姻剧新的表演空间——特别是在电车上拍摄的那些镜头。这段镜头持续的庄严感让我们的注意力从情节转移到影像的设计上。的确,运动的摄影机允许我们看到处于策划设计过程中的镜头。长久以来茂瑙被认为是"唯美主义者"、"高雅艺术的导演",部分原因是他并非出于对剧情的考虑而是出于对画面美感的考虑来使用运动镜头。在关于茂瑙的传记中也强调了这一观点,研究者们注意到了他对艺术史的钻研以及他早期作品中的画意摄影主义(pictorialism)[①]倾向,尤其是体现在《浮士德》中的画意摄影主义倾向。在一个艺术批评者的眼里,《日出》成为了一系列无止境的引用。罗宾·伍德(Robin Wood)[②]将它们分类:木碗上静止的生命和桌子上的面包,朝着梵高的油画倾斜的桌子[9];第二次蜜月旅行中,垂直的一束月光,黑暗的湖上有一条小船,让人想起桥派(Brucke)[③]的绘画;寻找失去的妻子的场景,前景是忽上忽下的灯笼,使人联想到印象派的风格[17];插入的村庄[10],模模糊糊带着尖顶,在一片房舍上的一轮圆月,这是19世纪后期绘画中常见的主题。正如那些在游乐园、咖啡厅或教

① 画意摄影主义产生于19世纪80年代,强调画面中影调、线条、平衡等美学元素的重要性超过照片的现实意义。——编者注

② Robin Wood, "Murnau Ⅱ, *Sunrise*", *Film Comment* (May - June 1976), 10 - 12.

③ 桥派,表现主义流派中的重要团体,强调艺术作品应体现个性,特别是激情。——编者注

堂的画一样,《日出》中这些具有“绘画意识”的构图自有其来源,这项分析工作留给其他人来做。

伍德接着提出,对某种姿态进行风格化处理是这部电影所继承的绘画传统中更重要的一面。婴儿伸出手去触摸母亲的脸[12];喂鸡的妻子[1];进入画面的牛犁旁果树下“神圣”的一家——有无数这样具有多重暗示的场景,迫切需要我们去考证其出处。影片中的戏剧性场面经常被表现为画面风格的冲突。妻子的颈项曲线十分精致,她的头始终被水平方向的水域所包围,她与前景中的划着桨朝向我们前进的男人被并置在一起。实际上,这部电影总体上是表现主义与自然主义的冲突,是德国与美国的冲突。

正如在任何寓言中,故事在完全隔离的两极中发展:荡妇与妻子;城市与乡村;土地与水域;黑夜与白天。这些因素的交替产生了戏剧性的能量,而一连串冲突的绘画风格又加剧了这种能量。在一个单一的镜头里,通过对角线式的构图这些能量也能被释放。我现在就这一问题进行探讨。

B.在电影的第二个镜头所展示的范例中有着明显的冲突——轰鸣的火车头斜穿而过,与另一斜线相交,形成“X”形[6]。在电影的主体部分,这种能量并非如此独立完整,因为,对角线仅在一段时间内出现一次,而且指向一个超越自身的时间和空间。

茂瑙将这个构图留给了电影特定的瞬间,给予我们他脚本中关于修辞策略的强烈提示。在妻子同意这次旅行,和婴儿道别后,我们看见一艘船系在码头上——这是一艘死亡之船。一个男人进入画面,以他沉重的步伐画出一道斜线,这标示着这个场景的对角线构图。接着,在男人与妻子湖中独处之前,共出现了大约22个镜头。这些镜头几乎全是自觉的斜线构图,使得这一系列镜头具有统一性,让男人、女人、狗与船之间有了一种默契[13,14]。茂瑙永远不会让这些构图实现它们的初衷,而让它们发展

成为张力。例如,这个男人的直接能量与那只疯狂地拉扯链条的狗的能量相抗衡,形成了更加纯粹的对角线。在 10 个详尽表现这一画面上的戏剧性的镜头后,茂瑙为我们展现了离岸的船只,他让狗从中间进入场景,跳离了码头,朝着小船游去。

在接下来的段落中出现了好几个对角线镜头,直到船靠到更远的岸边。在城里,基本上没有这种构图。这种构图与荡妇的同时出现证明它们代表并包含了某种驱动的、扭曲的能量。尤其在电影的结尾,她沿着路边或篱笆墙朝着银幕底部走去,沿着对角线的构图,她走到了银幕的底部。令人无法忘记的一幕是她沿着一条斜线被男人追赶到银幕的左侧,而后,沿着暗示她动作方向的篱笆墙,她滚到了银幕底部的前景。沿着银幕对角线上左边的角落,荡妇果真离我们远去,最终离开了村庄,而闪烁的湖面也恢复到往常[31]。在她离去后,接下来的镜头展示了重获团聚的夫妻相拥的身体时,茂瑙强调了这对角线的失败[15]。对角线是缺席和激情的缩影,代表着欠缺和填补那个欠缺的冲动的图像。在《日出》里,构图上两条线交叉点(具有宗教的意味,让人联想起十字架)的出现将超越对角线,并将所有能量带回中心,使它们保持在那里。

正方形构图、不平衡构图或斜线构图影像之间的相互作用,交错的火车与快乐的船只之间的相互作用,以一种传统的绘画方式将叙事戏剧化。此处,茂瑙的贡献在于将这种相互作用变为深层冲突,没有求助于传统的蒙太奇,我们因此向他致敬。每个镜头都有使得自己本身更有价值的完整性。这些镜头被放置在一连串的相关镜头中,因为参与了戏剧性的语境而具有更强的感染力。

但这种图画的相互作用并不是只是出现在《日出》中,它肯定还出现在茂瑙的其他作品和早期德国电影中。而且,茂瑙在《日出》中并不完全忠于这一手法。例如,理发店的段落,是传统的好莱坞式的组合,具有完整的远景和周密的分镜头。有一处,11 个

一掠而过的镜头将这喜剧的一幕缝合到一起,其高潮是特写镜头下好色者的鞋被践踏,以及丈夫的随身小折刀在慢慢被打开。场景因过度的明朗化而失去了应有的悬疑。出于对危险的永久性和严肃性的敬畏,茂瑙通过连环画式的蒙太奇,让这个虚假的故事偏离了笼罩着它的更原始、更大的危险。

《日出》的伟大瞬间当然不在于它的蒙太奇。这部影片不能破碎地为我们呈现它所想象的邪恶和善良,也不能以如此具有逻辑性和根本的、人性的方式将二者结合。此处,风格上的对立,即古典与动态风格的对立,可谓是神来之笔,与电影超自然的一面并不保持一致。通过偶尔的蒙太奇手法及始终如一的、有品味和风格的调度,《日出》将一直被视为电影之典范。但这种品味和聪明的构思并不会让我们回到《日出》影片本身,并再次寻找它对我们更原始的吸引力。

C. 序幕的第一个和第三个镜头将我们带入《日出》大胆想象的另一种体验。如果构图的景框和它所带来的宁静与动感的潜能可以被视为组织冲突的文化模式,这两个镜头暗示着电影对非文化力量、混乱和超自然的敞开。

起初,第三个镜头显得十分传统,景框中的两股力量——一只前行的海船和一个正在休息中的游泳的女人,分别处在画面隔开的两部分[7]。实际上,这个镜头是向上面刚讨论过的序幕的最后一个构图进行极其平稳、古典的镜头过渡。它使斜穿过的火车趋于平静,但保持了两个独立存在体的外在冲突,它给予每个独立存在体一个可以放松的空间。因此,这个镜头有趣,甚至符合逻辑,但并不出彩。

突然,一个形状打破这个互动。一个身影从银幕的底部升起,为了和那个女人在一起,那个男人站起身来。尽管他的移动可能是为了平衡银幕左上方一只海船的下沉,但一种恐怖的感觉大大超过了这种形式的解释:从电影的第三个镜头中,我们得知,“景框并非独立自主的”。我们意识到,在整部电影中,摄影机误

将一些东西放入了景框,或忽略了徘徊于边缘的一些东西。无独有偶,一旦一些元素的戏剧重要性被消耗殆尽,景框便会放弃它们,将它们驱逐到银幕的光线之外。当荡妇险些被男人勒死时,她就遭受了这样的命运[16]。男人的谋杀企图因前来召唤他的护士的特写而中断,这个护士告诉他一个奇迹——他的妻子活了过来,他的希望再生了。他放走了在景框中消失的荡妇,我们可以想象,她沉沦到了另外一个世界里。这个镜头与序幕中的另一个镜头恰好相反,在那个镜头中,景框的底部突然出现了一个男人。我们能进一步想象,这个荡妇也许宁愿被勒死。总之,在她将激情转化为色情前,他就已萌生在沼泽中将她扼死的企图。而她并未被赋予激情,因为最终她将在景框中消失。她就像未能通过电影审查一般,从电影世界中消失、沉沦。当然,在电影的尾声,她将在一个被表现为对角线构图的离去镜头中正式消失,然而,她真正的死亡是被画面拒绝的瞬间,是银幕对给予她空间的拒绝。那么,景框之外是什么呢?这是《日出》接下来提出的问题,这个问题不断干扰着影片纯粹从图像上进行解释的力量。

观众见证了来自景框之外看不见的力量。电影最让人震惊的瞬间发生在一匹马的头部闯入镜头之时,当时,男人正藏于芦苇丛中。这一幕加剧了紧张的气氛,并不是因为它非同一般地戏剧化(尽管沼泽地的景象仍然挥之不去),而是因为框架的自立感被打破。和男人一样受到惊吓,在一瞬间,我们的恐惧超过了他的恐惧。事实是,我们再也不会相信任何镜头的景框。我们必须不断地扫视银幕上下左右的边框,寻找那些未知因素。

茂瑙在《诺斯费拉图》中首创了这个结构,当时,一条神秘的小船悄悄地驶入了一个美丽的海港,打破了它静谧的沉睡,使瘟疫在海港中肆意蔓延。在《日出》中,他小范围地回归了这个形象。在这个杀戮旅程开始和结束时的一些镜头中,我们起初只看到一个码头,或是拴船柱。一个阴影悄无声息地滑入了这个景框,继而出现了这只划艇的前部。海港、码头和拴船柱促成了最

后几个镜头的构建,它们之所以存在,是为了等待小船的出现,但茂瑙却能使我们甘愿长时间地等待着我们所看不见的东西。这种久久等待的感觉,潜藏在对这种构图结构的一次最有效的运用中,即那些寻找妻子的场景。

在杂乱无章的船头,那些忽上忽下的灯笼创造了罗宾·伍德称为"印象主义"[17]的效果。如同莫奈的一些画,景框的边缘存在许多不确定性。这一场景带有复杂的分子式的运动、无法辨认的构图,背景是环绕四周的黑暗之湖,看上去镜头似乎漫无目的。这些船哪儿也不去。灯笼探索性的光芒无法穿透下方的湖水,可怜的丈夫找遍了周边所有的地方。有一次,他沿着正前方的轴线直接对着我们这些观众呼喊。他的妻子是否会藏匿在某个地方?在这一组镜头的结尾——这部电影最凄惨的瞬间,他的船上下颠簸地飘走了,从景框中完全消失。这一绝望的瞬间,是通过电影取景构图的失败,以及驱散那些寻找缺席中心的画面元素来实现的。

在这些漫无目的的镜头中,茂瑙插入了享有特权的叙述者视野中那漂浮着的、没有知觉的妻子[18]。这一无人看见的奇迹般的画面在一片厚重的漆黑中开始。连续四秒钟,电影要求我们审视这沉寂的湖——关于丈夫绝望情绪的一个意象。这时,一个物体在右上方出现,然后以斜线轨道滑落。摄影机没有丝毫移动。它不能调整景框,也不能确定这个东西的位置。当这个物体完全从景框左下方消失时,我们意识到自己完全失去了方位,而且这一冷漠的视觉事故已经完结。丈夫发现了一条花边带子,此处有人经过的迹象,但湖面又变得一片漆黑。此处,我们看见了上帝的恩泽。当它掠过我们的视野时,这一可能性被证实了,但值得注意的是男人缺乏它,男人的故事中也没有它。上帝的恩泽和死亡一样,无法装在景框里。我们瞥见的仅仅是它的痕迹。

正是在同样超自然的空间里,正是在拯救者回忆的时间里,我们看见了妻子复活的奇迹[19]。黑暗之湖再一次弥漫了整个

银幕,造成一片无法区分的混乱,毫无构图可言。然后,救生船从银幕的右下方驶入,和妻子的开始下降形成对角线。虚无的空间有了意义,但在记忆和故事中,仍然是想象的、虚假的。

D. 我把序曲中的第一个镜头留到最后来阐释,这实际上也是本部电影的第一个镜头。因为在显而易见的内部变化中(从静态的绘图到鲜活的动作),它介绍了最简单、最重要的镜头范例。

先从简单的部分开始谈起,这个镜头宣布了表现主义和自然主义的故事。火车站别具一格的平地及其格子线条在事先毫无警告的情况下变得活灵活现,巨浪般的浓烟从图片的中央升起。随着一列列火车驶出车站,我们的眼睛开始在银幕上寻找一些现实的细节,我们刚开始留意这一幕杰出的场景设计时,并未注意到这些细节。在整部电影中,我们忍不住留心观察这种互动。茂瑙在好莱坞的重新定位必然会引发矛盾,当代批评家对这种矛盾非常警觉。[①] 乔治·奥布莱恩背部佝偻,步伐沉重,与甜蜜、快活的珍妮·盖诺形成对立,除了那让所有的粉丝悲叹的东欧假发,一切都是美国式的自然。更微妙的是,那荡妇居住的农舍在舞台布景和呈现方面都是欧洲风格(那张奇怪的前倾桌子)[9,10],而关于这些农民的最后一幕却是以美国风格来直接拍摄的。我们很容易将所有的黑暗场景(沼泽场景和两次湖上旅途)均贴上德国风格的标签,而阳光明媚的镜头段落,特别是故事中途在城市里展开的那部分,可能被视为美国风格。但这个公式太容易,而且无法解释关于鲁纳公园和咖啡馆的镜头段落。但是,正如前面所暗示的,这部电影也许真的是茂瑙与他早期电影表现主义的最后死亡挣扎。[②] 对荡妇的驱逐显然是珍妮·盖诺的胜利(此刻,她放纵地披散着头发),而且是美国式的胜利。

---

① Steve Lipkin, "*Sunrise*: A Film Meets Its Public," *Quarterly Review of Film Studies* 2 (August 1977), pp. 339 – 55.

② Mimi White, "Expressionist Tradition and Project of *Sunrise*" (Seminar paper, The University of Iowa, 1976).

比风格的明显混合更重要的是电影的第一个镜头所经历的内在的变化,这正是茂瑙处理动作的最重要的特点。此处,一个静止的设计被不可思议地激活了。此后的叠印将会由内而外侵占一幅影像,要么腐蚀它,要么拯救它。试着想想,冒着气泡的湖水漫过乔治·奥布莱恩的脸,或是荡妇在奥布莱恩周围试图勾引他的三个淡入的面孔。

谈到茂瑙导演的更黑暗的德国电影,亚历山大·阿斯特吕克(Alexandre Astruc)探讨了这种方法的力量:

> 影像将变成什么呢?一些带有力量的线条交汇之处的布局让人直接想起委拉斯贵兹(Velasquez)和卡拉瓦乔(Caravaggio)。然而,每一个影像都要求被下一个悲剧所抹去,悲剧就在冷漠的中心。看看宁静中如何产生腐败。茂瑙狡猾地运作着。茂瑙作品的中心是藏在景框中的最无害元素背后的宿命。
>
> 每个影像都是一个不稳定的平衡,最好是让影像自己的生命力去破坏这种稳定的平衡。①

男人的家那完美的构图和静态的视角被一个运动所破坏,他的影子出现在窗口,对荡妇发出了信号[20]。或后来,在几乎相同的情况下,门突然被打开前,一扇小窗户上就出现了他的头的影子[30]。这些镜头都带着某种恶魔似的东西,当构图分解为一个威胁性的动作时之所以具有威胁性,主要是因为变化源于景框的中心。

茂瑙留心地将男人的场景阻断,目的正是为了获得这种效果。丈夫回到卧室,因邪恶的激情而感到不适,而且还有更多的邪恶之事在等着他去做,这关键性的一幕被茂瑙处理为对他妻子

---

① Alexandre Astruc, "Fire and Ice," *Cahiers du Cinéma in English*, No. 1 (January 1966), 70.

休息圣地的侵入。她身形娇小,完全没有注意周围,平躺着,沐浴着月光。而屏幕下端的中心,他的影子率先出现,而后,他笨重的身躯阴森地逼近,接着盖住了她。正如催促他踏出可怕的一步(让妻子和他一起划船)的荡妇的叠化镜头[21],此处并无任何事先的警告。在夫妻俩卧室的中心,幻觉出现了。在生命的过程中,诱惑不可解释地膨胀。《日出》世界里的邪恶不会因有了警觉而得以避免。这里没有任何可以守护的界线。邪恶升起,然后从自身内部腐坏。

很多镜头都强化了这个观点。烟雾从很多看似静止的构图中心升起。茂瑙甚至在电影中的字幕上也使用了这个结构——银幕上出现的"她难道被淹死了吗?"的字幕[22]变为液体,形象地滑入银幕底部,消融为从船上跌落的妻子,并且在一个慢动作中,沉到湖底以及景框的底部。的确,电影最后的影像是这些图画的复活,"结束"(Finis)升到银幕的正中央(正如从湖里升起),达到电影原本所追寻的一种稳定。

显然,对这种结构最为有力的应用,以及带着一种先天的力量与我们交谈,岁月也不曾磨损其分毫的事物,是我们在看见感情或想法掠过角色脸庞的瞬间时演员的表演。珍妮·盖诺站在乔治·奥布莱恩的面前,奥布莱恩请求与她一同渡湖,她迟疑了,双唇颤抖,然后发出令人难忘的笑声,她确信丈夫内心斗争中的漫漫长夜已经结束[23,24]。颇具特色的是,茂瑙拒绝将镜头从她切到奥布莱恩,因为戏剧性必须在场景内部以及场景所处的"乡村"时间中自然生成。

其他一些令人难忘的瞬间发生在咖啡馆,男人递给她一盘蛋糕,她泪流满面。在教堂里,奥布莱恩在他的伴侣面前崩溃,而后恢复了情绪。当然,在电影结束时,两张脸一齐焕发出神圣的光芒,只是需要更深入的超越性的蜕变:在构图完美的画面永远不变的寂静中,他们的脸庞叠化并变成叠印到画面之上的壮丽的日出。他们爱的力量无法及时推动电影前进;相反,这些力量在景

框中集聚,直至完全放射出最后的影像。

《日出》寓言式的血统是确定无疑的。人物都没有名字,故事也没有时间。“有太阳升起的地方,不管城市或乡村”都能感受其冲击力。

谁在向我们讲述这则寓言?只有当影像及其范例被呈现出来,且对某人来说近在咫尺时,它们才存在。正如故事不仅仅是一系列的事件,影像也不仅仅是一系列的画面元素。叙事之于故事,正如构图之于影像。的确,“构图”一词具有不确定性,既可指再现,又可指叙事。我们既可为一幅图画加上外框,也可为一个故事加上框架。在电影里,我们将二者都放入框架之内。那么,谁给我们呈现了《日出》的寓言?电影开场不久,答案就呈现在我们眼前。当男人受到沼泽地里的诱惑而离家之时,突然呈现在我们眼前的是一个无法解释的、说明性的插入片段。两个村里的女人回忆:“他们过去如何像孩子一样,但现在他毁了自己;他们的债主收走了他们的农场。”这些女人回忆起恰当的影像来证明她们闲聊的内容,而后,其中一个女人说道:“而她独自坐着。”这个女人便是稍后我们将认识的护士,她好奇地瞥了我们一眼,就在那一瞬间,我们便能确定,整部影片是村民在向我们讲述的一个关于村子的寓言,我们就是那个村子的扩展和延伸。因此,为了解释故事而闪回的画面表现了故事讲述者的可见的在场,留给我们去猜想:电影画面的构建是一则寓言。在最后一组镜头里,村子再一次向它自己、向我们解释了救援的奇迹,影片因其美满的结局而受到好评。

在村子的这两次明显介入中,出现了许多构建画面的瞬间与画面类型,使用了电影化的诸多意象。试着想想一个人物向另一个人物唤起的清晰的梦境:荡妇在男人脑中如此强烈地灌入了妻子坠船的情景,即使在他独自一人时,这影像也出现在他脑海;如诗如画的花园里,“再次结合”的一对夫妻在漫步;狂欢节上,他们梦见的拉着小提琴的天使,等等。

在影片中,人物具有定位场景或帮助在场景中进行取景的功能,这引出了上文未提及的另一个关于绘画的例子——“前景印衬”(repoussoir)。当一个前景中的人物被后景中的光线映照成剪影时,人物的厚度就会丧失,但她或他对后景的控制就会被确立起来。当荡妇溜进她暂住的客厅时,电影的第一组镜头中出现了这个典型的例子。当她进入客厅时,前景中的农民们的视野成为了她的景框[9]。接着的一组镜头以这种效果开始,但例子更加戏剧化。又出现了两个农民,他们完全是剪影,毫无特别之处,两人背对摄影机,靠右站立[25]。荡妇离开房屋时,景框最深处的平面变成了明亮的焦点,这样,我们便能看见她穿过这些没有名字的农民们,溜到街上。这两个镜头为村民们随后的闪回做好了铺垫。电影的故事通过村民们的眼睛被观看。

使用“前景印衬”的地方还包括从那对夫妻的背后看城市景色,当时,他们正在观赏风景。在城里的观光电车上,明亮的景色在司机前面展开,司机本人则黯淡下来,被扁平化。对“前景印衬”镜头最复杂的一次使用被留到了影片的倒数第三个镜头:镜头从妻子的脸上切到一对在游乐园里跳舞的男女(“视线—物体”[glance - object]①剪辑模式)。摄影机将这对男女拍摄得像靠着舞厅窗户的纸做的玩偶。在他们身后,灯光闪烁的房间里挤满了其他的舞者和乐队。当摄影机开始朝着这个场景推近,我们就开始处在妻子的位置,镜头针对那对天堂里的恋人取景,而他们也感觉到了自己身后的天堂。更复杂的一处是寻找已经随波漂流的妻子。此处,通过荡妇的视角针对城里人取景,首先通过她的窗户,然后从他们头上的树枝像猫一样地窥视他们,而他们则成为剪影,其后是更远的背景——寻找妻子的大场景[26]。

这些出色的镜头清楚地提出了,观看和想象的问题只是在电

① 视线—物体,剪辑的片段里先是出现人物的眼睛,然后再转到人物所注视的物体,接着再回到先前的人物,以此表示此人正在看此物。

影中一直运行的结构所暴露出的一面。观看《日出》的过程是一次复杂而精细的互动,在这个互动中,观众和任性的人物努力为自己的欲望构筑景框。作为观众,我们对这种互动不是无动于衷的。我们也有自己的欲望,也力图为自己的寓言故事构筑景框。荡妇是在村里的众目睽睽之下从街上溜走的[25]。他们失去了兴趣,但我们跟着她晃动,我们秘密地跟在她后面,被她所引诱,对她的所作所为感到神秘。她在一户人家的窗前停下,并往里窥探,一个男人正在里面剃头。通过她窥探的视角,我们发现她正在偷窥。内疚中,我们的镜头向另一所房子的围栏推近。她对着面前的窗户格子吹了声口哨[20]。口哨声的力量是她那环顾四周的一瞥中的一部分。室内,斜靠在桌旁的男人几乎出画,以此回应口哨声,这使古典的构图中心偏移。当她再次吹起口哨时,他倚着柱子,立于银幕中央。他的左边是厨房,他的妻子正在里面,但处于银幕景框之外。他的右边是充满诱惑的口哨声的发出者。他被迷惑住了。从荡妇的视角,茂瑙已向我们显示了窗户上移动的一只手的阴影。荡妇并未露面,通过征服场景,便征服了男人。

在那个著名的运动镜头中,她正站在月光下,刻意让人看见,但这只是她更大的计划中的一个必要策略。她不想被征服,而想去征服。在接下来的场景中,她从中心控制了景框[11]。她抓住他的头,而且轻蔑地瞪着我们。她怂恿他去谋杀,而且不让男人退出画面。在景框的边缘,他斜站着,在恐怖中举起了双手。但是,他并未离开。而当他将她推倒在地时,她知道自己将取胜。她最后的策略是指出城市的荣耀。坐在我们前面,这对男女看着在眼前无尽展开的美景,这也恰恰就是我们看见的风景,此番景象激发了荡妇放纵的舞蹈,唤起了男人的激情。这一美景相当于是一部勾引男人的"电影"。他将自己给了她。村庄房舍尖顶旁一轮皓月的远景镜头代表了性行为的具体瞬间。

对这种潜意识压抑的心理片段进行色情式的图解是正确的,

但镜头的目的在于将故事变得更客观。到目前为止掌控着每一帧画面的荡妇摆脱了她狂野的形象。这就是为什么我们必须要追踪她的足迹,并在接下来的镜头中再一次将她定位。房舍的尖顶已经暗示了孽海,并且让荡妇带着对男人的控制走出景框。我们看见,男人独自在渔网和枝条的阴影中摸索着路,深陷于罪恶之中。只有在睡梦中,她的咒语才能暂时得以解除。他的意识就像不断冒着泡的遗忘河,就像他将把妻子推入的水域。①

承载着这片水域的流动的叠化镜头,以黎明时分沿着湖边延伸开的村庄景色结束。此处,茂瑙已将叙事的权威从男人那里带走,表达了内疚在潜意识中所寻求的意识的放松。下一个镜头也带着这短暂和虚幻的释然,当我们再次进入房间时,发现妻子正俯身,热切地凝视着他。醒来的男人疯狂的眼神搅乱了短暂的宁静。在谵妄和幻觉中,又出现了他极力想驱散的芦苇丛。

对于非常高兴看到他能得到妻子照顾的观众而言,这一幕在电影中的回归是一个负担。更糟糕的是,男人那充满恐惧的目光转向了妻子,将她框取在给小鸡喂食时的画面中[1]。她的仁爱在这个古典构图的镜头中最初似乎足以挫败他的计划。但当他注视着她,在眼前的善良和自己阴谋的丑恶之间犹豫时,荡妇对他的诱惑变为将他包围的三个叠印镜头[21]。突然,他站起身来,走进了妻子所在的画面,玷污了画面的纯洁[2]。在"视线—物体"的模式中,我们一直注视着,旁观者(男人)进入他先前构建的视野。因此,我们被变得有所预谋,和导演串通一气。

谋杀的企图也可以理解为冲突的"视野"的相互作用。当男人和妻子一前一后独坐船中,等待对方时,冲突已经建立。她眼里闪过一丝怀疑的神色,此刻,正试着望向岸边。河岸在旋转,随即消失。男人控制了船和地平线。她在他的视野里,疯狂地注视

---

① Dorothy Jones, "*Sunrise*: A Murnau Masterpiece," *Film Quarterly* 9 (Summer 1955), 238 - 62.

着她再也无法拥有的湖岸。当声音渐强时,她依然处在满满的水域背景中,无法逃脱。她左顾右盼。一群鸟儿飞过。她的视线空无一物。她屈从于他的力量,然后畏缩到了船边,退到了背景中,直到她哀求的双手打断了他的恍惚。他向后退,然后划到了岸边。此刻,茂瑙再一次将一对男女从戏剧性中解放出来。他们不能正视彼此,两人都撤出了这个场景。茂瑙围绕着这个场景自由地剪辑,让桨和前进的船首的力量将影片的拍摄向对岸推进。

电影中的第二个运动镜头——在城市里的和解,绝对改变了前面的方向。先前,我们的意愿相互冲突,而现在,我们的意愿相互交汇;先前,我们的欲望是动态的,而现在,我们的欲望是停滞的。

整个城市里的段落都是小心翼翼地拍摄的,因而保证了这个段落的轻缓和谐。这对郁郁寡欢的夫妻乘电车进城,稍后电车会载着他们快乐地离开。妻子两次避过了危险的交通事故:一次是因绝望,另一次是因狂喜。他们两次进入饭馆,一次是无法相互对视、吃饭,他们必须离开饭馆;另一次,他们享受了丰盛的一餐,并久久相互对视,这让他们翱翔于想象的空间。在所有具有保护性的叙事和画面构图里,存在着和解的伟大影像,即教堂的场景和照相馆的场景。这部影片正是因此而著名。

在鲜花和蛋糕的手段失败后,教堂里的和解无疑应该归功于上帝,以及他那在场面调度的光亮中可见的现身。但更加令人震撼的是:这一幕是艺术的产品,是一次调解后的体验,可让双方隔着一个适当的距离使感情交融。婚礼的场面使爱情的力量非个人化,因此,它能绕开电影一开始时违背诺言的可怕行为。当个人的情爱受挫时(蛋糕和鲜花),受到社会制度保障的爱往往会成功。在教堂保护伞的赐福下,没有价值的人找到了价值,这赐福如此宽宏,可从教堂蔓延到教区[27]。

在婚礼的仪式上,这对夫妻匿名祈求上帝的赐福。他们观望着婚礼的仪式,为的是能开始新的生活。正是因为匿名,这对夫

妻给了观众永久的暗示。教堂后排,一位旁观者热切地凝视着结婚仪式中凝望新娘的男人。他对新郎的认同,以及让他顶礼膜拜的认同的力量是男人让我们产生共鸣的线索。此处,电影表明,这就是它要从我们这里得到的反应模式,同时也表明电影本身就是一个仪式,观看它能让观众得到解放。看完这个场景后,男人无需再看他的妻子。他将头埋在她的腿间,而为了保护他,她也弯下了颈项。这虔诚的瞬间拉近了他们之间的距离,他们的目光再也无需相遇或躲避。一个充满意义的共同未来吸引着他们的注意力,将他们紧紧联系,因此,他们此刻一齐注视着呈现在他们面前的未来。

如果教堂的这组镜头将观众带入了叙事,照相馆的那组镜头也让观众开始想象。这一对夫妻需要一个最后的镜头,在这个镜头里,世界注视着他们;在这个镜头里,他们不再是旁观者,而是被观看者。他们的亲吻在摄影师的镜头中倒转,映在底片上,这是他们和解的高潮部分。正是这一物理意义上的客体,这一图像,在镜头的景框和关于城市的这部分情节中,被处理得非常和缓,毫无生硬、突兀之感[28]。

无疑,摄影师在给他们拍照时非常容易感到愉快,那些观看他们在狂欢节上的乡村舞蹈的人也容易感到加倍的愉快。然而,要降服通奸的混乱冲动并非易事。舞蹈与摄影体现了一种解决难题的社会化方式(一个有着艺术感的解决方式),社会只是佯装控制住了这一难题。正如茂瑙的古典构图,摄影与舞蹈也假装拥有社会价值、体现社会价值,但可以从一个更大的、非社会化的环境中来看待这些价值。电影最美的瞬间就是产生在这些环境的变幻中。当这对夫妻在一轮甜蜜而充满爱意的明月下驾船朝家驶去时,处于画面前景中的他们"映照"了银幕上方的一只行驶中的驳船,驳船上,农民们载歌载舞[29]。这个场景将游乐场的舞蹈带入大自然,而且清楚地与前面荡妇所构建的城市景色相对应,形成韵律。和前面的场景以及教堂的婚礼一样,驳船这一意

象立即对观众产生了作用。一时间,男人和女人彼此表达了共同的欲望与激情。但驳船从银幕上飘走了,它忽明忽暗的篝火被笼罩着湖面的黑暗所侵蚀。家庭被画面上的社会和放着小夜曲的驳船所赐福。但在一个更大的、令人难以接近的构图中,这两种祝福突然变成了两个小小的方块。

在这样的氛围中,暴雨前的狂风既没有被框入景框,也无法被框入景框。它将城市的居民从虚假的快乐中驱逐,使这对摇摆不定的夫妻失去了社会支援。大自然的激情在这场风暴中被尽情地释放,威胁着城市里刚刚完成的简单的和解。激情和荡妇要求我们去倾听他们的声音。

电影再次切换到荡妇的视角,这证实了世间正义所具有的童话般的特征。荡妇裸露的肌肤在忽明忽暗的亮光中闪烁,她先是通过自己的窗户瞪着城里的人们,而后又跑到一棵树的后面去看[26]。在高潮之处出现了电影最复杂的视觉瞬间。我们将荡妇纳入视野,而在荡妇的视野中是岸边的镇上的人("视线—物体"模式),人们正注视着黑暗的湖面上小小的救生船。救生船上的人们绝望地望着无助的丈夫,他凝视着湖面,眼前一片漆黑。这个环环相扣的复杂结构的中心是妻子的缺席。作为电影的观众,我们站在这个结构的最外层,与荡妇一起,观看着社会面对这一缺席时令人同情的无能。

故事的最后,恶魔般的荡妇与男人相互对视。湖面空无一物,他回到他和妻子的卧室,跪在妻子的床前。他似乎想就在这里放弃生命,但是他又被回来纠缠他的荡妇的口哨声所唤醒。她的错误在于进入了自己构建的一个空间。过去是他去找她,而现在是她来找他,她侵犯了这个家的神圣[30]。

篱笆墙后柱子旁的荡妇飞扬跋扈、愚昧蠢笨却又厚颜无耻,但令人欣慰的是,茂瑙让我们看见,能量已经从她那里极大地转移了。这次,荡妇并没有在柱子旁掌控这个场景,而是进入了场景。她在屋外犹豫不决,小小的身躯里浓缩了暴风雨的恐怖、黑

夜、激情的黑暗面。男人追赶着她,要将她残暴地赶出画面,为这个房屋的新生做准备。这个注视着一切的荡妇暴露在我们眼前,我们能够辨别、处理她的激情。此刻,家庭生活会受到大自然的净化[32]:在田园牧歌般的闪回之后,整个家庭生活第一次在妻子的床上呈现。她窗子的十字形状并未投下预示性的阴影,而是挂满了鲜花。妻子历尽磨难,为的是救赎罪孽深重的丈夫,将撒旦打回地狱,通过纯洁的妻子的九死一生,这个确定无疑的复活节符号在爱的新生中受到了激励。

这个结局给银幕上的村子带来满足。在夫妻俩的屋外,村民们讲述着这次营救。然后,似乎在嘲笑刚被征服了的命运,他们喜剧性地重演了这个故事的开始:救命恩人接受了一个吻,以及来自护士的两个吻,而妻子拧着丈夫的耳朵。这小小的调情再次追踪到了社会结构的缝隙,而这部电影的任务就是为了填补这一空隙。它让我们想起了其他的"轻松"时刻,如男人对理发师的袭击,那个放荡的指甲修饰师的调情,以及那个肩带滑落的女人突然的狂暴。这些玩笑带着笑声驱散了性作为婚姻和通奸基础的悖论。村子对这个悖论的解决方法是在第二次婚礼的舞蹈中,让这对夫妻在画面中静止。但是,这些社会化的解决途径都摇摇欲坠,不仅因为风暴,更因为社会企图用笑声掩盖那些反社会的行为。

因此未开化的村子带着笑声隐去,将我们和那对夫妻留下。正如我们所看到的,电影所形成的对角线最后在这里交叉、静止。被摄影师所捕捉、被夜晚绝望的"凝视"所验证的轻松场景被转变成所有视觉之源——太阳。最后,终于可以结束对人们以及使影片画面一帧一帧向前推进的欲望所进行的拍摄工作,因为我们面对着一个回望向我们,并将我们囚禁在它下面的画面。当投影仪的灯光暗去,当影院的灯光亮起,我们坐在那里看着已经不再发光的银幕。伟大的太阳虽能拥有爱的形象,但其本身也是银幕的囚犯。我们四处张望之时,太阳再次成为一个寓言,一幅爱的影

像,悬于笼罩着黑暗的海面上。我们走出影院,就像村子里的人走出那对夫妻的家一样。

正如所有伟大的艺术品,《日出》呈现给我们一个不可能的意象,带给我们一种对永恒的富有满足感的渴望,一个无限的"凝视的主体变成被凝视的客体",和一个"有意识的太阳"。电影最大的成就,或更恰当地说,观看电影最大的成就是意识到这种渴望的不可能。夫妻俩通过变为太阳本身,从而逃离了日出与日落。看着太阳从视野中消失,终有一死的我们意识到了自己与太阳及这对夫妻的距离。那么,观看《日出》的体验,是一次为锻炼我们对距离和光亮的感觉所进行的演习,也是一次我们试图观察世界(framing a world)但却被视野之外(beyond the frame)的事物所摆布的演习。

视觉化的生活即是在寻找与定位之间的摇摆。在《日出》中,这种摇摆清晰可见,正如我们所使用的"构建景框——被纳入景框"(framing-being framed)这一辩证关系所描述的,但我们也许可以轻易谈到表象与深度的关系。使物或人进入视野,即将他们固定在银幕上,并从两个维度来对待他们[28]。相反,被一个不稳定的景框或拒绝进入景框的不稳定场景所控制(如漂流的妻子[18]),即体验我们所寻找的稳定感。

构建景框与被纳入景框的对立面是电影的中心。下定决心创造精彩的故事和美妙的画面,电影就会尝试以自己的力量来把握世界。若是失败,在构成每部电影的质地以及在某些电影中凸现的非叙事、非绘画的领域,电影便会受控于它所努力感知的一切。表象与深度的对立让观众有着深切的感受,因为它也标志着电影里的冲突。一方面,观众加入乡村,而且"使用"故事的例子来恢复对文化的许诺或重新对文化做出承诺。电影就像一幅壁画,观众可以从中看见一对男女、一个乡村、危险所在,甚至可以看到自己,并且整幅壁画重塑了一幅世界的图景。另一方面,观众也付了入场费,将社会地位抛诸脑后,而在影院中独自做梦,不

管那场电影会唤起什么样的梦。一个偷窥者藏匿于令人心旷神怡、无法控制的景色前,他也许有些希望被抓住,被突然投射到他身上的光线纳入景框。

电影作为一个现象,似乎满足了这些自相矛盾的冲动。正如社会学家们所主张的,电影是占统治地位的意识形态的游戏。即使它们佯装为社会评论(这种佯装是《日出》所不屑的),电影仍然彻底是社会制度的产品,支持制度化的生活方式。然而,电影仍是梦的素材,能够唤起和释放我们最不具有社会性的幻想。

《日出》认可了人们对艺术的公开和私下的需求,这是通过在叙事结构中将这两种需求对立,通过影像构图的平衡与不平衡的互动实现的。而且最重要的是,它使观众从影片中抽离出来,从一个控制着自己景框中视界的人,变成了一个被不能被自己纳入景框的事物所控制的人。观看影片时,它引导我们同意护士的观点:这个世界中存在一个道德秩序,我们的文化正是这个道德秩序的产物。但我们也能感觉到在护士和村子之外的那些事件的神秘。荡妇原始的混沌和对这对夫妻超人性的美的神化让我们想象一个超越了社会健康和繁华的生活。而且在我们的想象中,电影会将我们重新定位,让我们偏离我们的社会自我。毫无疑问,我们对电影故事的定位和电影故事对我们的定位之间的张力,让我们一次又一次地回归到这部电影。

观看《日出》的体验符合观看任何艺术杰作的体验模式。它的故事与耶稣诞生、逃往埃及等复活主题一样传统,一样具有意识形态。它的艺术造诣,如15世纪的经典作品一样无可挑剔,似乎不容置疑,也无疑可置。它让眼睛和思想休息。但作为古典风格的作品,《日出》和电影体制有着合谋,呈现出这个体制的光晕。毕竟,它是威廉·福克斯所赞助和保护的一部作品。福克斯买下茂瑙和他的德国表现主义团队,要他们为他创造出一个高雅不二的艺术品。“低级电影”的巨头下令要在他的制片厂中创造出冉冉上升的崇高的艺术品,就像飞船一样从他的摄影棚中升起,以

此作为广告,也作为案例。①

美第奇家族(Medicis)的品味无疑比威廉·福克斯更高雅,但他们对时代起着相似的作用:培育能立即推动艺术、维护文化的作品,并使这些作品得到资助者的特别关注。这些作品在佛罗伦萨的乌菲兹美术馆和维也纳的阿卡德米亚美术馆,或华盛顿的国家博物馆都找到了自己的归宿,这些地方的地理位置和建筑向来为我们所尊重。

像在我们的课堂和电影社团中无数坐在《日出》前面的观众一样,为这些作品撰写文章的无数观众都站在了一座文化丰碑的前面。这个故事的稳定性、"正确"及其形式保证它将获得尊重,或许还会受到仰慕。与此相似,这些作品的结构强调其观众对视角的使用(在《日出》里是对叙事的使用)。因此,观众不仅完善了一个世界,而且在那个世界里得到完善。这是每一部经典作品隐匿着的、具有潜在危害的任务:在伟大和自由的伪装之下,在博爱的资助者的支持下,艺术家们为了文化的荣光而推动各种艺术机构的建立。艺术家的产品成为具备权威性和市场性的艺术品,能够被收藏、拍卖和作为附属品(collateral)使用。而且它的确是附属品,因为它是社会秩序的产物,要保证社会秩序的正常运行!此外,作为经典,这些艺术产品在教学时得以展示,从而在某种庞大且固有的秩序之前对所有文化成员进行教导,这些成员身处在某种具有正义性的文化中,并表现出他们理应呈现的沉稳态度。

然而,《日出》不仅仅是经典,此处还需补充一个问题,我们应以此问题作结。当乔托(Giotto)完成了他的《逃往埃及》(*Flight to Egypt*),他既没有搅乱这个故事,也没有打乱其视觉形式,而是像模仿性创作一样来对待它。这就是乔托的古典主义(classicism)。但是他的绘画作品中的面孔超越了他高雅的品味和感觉。几百

---

① Robert C. Allen, "William Fox Presents*Sunrise*," *Quarterly Review of Film Studies* 2 (August 1977), 327 - 38.

年来,它们都令人感到神秘和困惑,这种情形将继续下去。这些面孔标志着他的绘画作品既无法适应某种体制,也不能被观众"定位"。的确,它们让观众处于一种不安宁的情绪中,即使仅仅为了让困惑的观众重获平衡,也需要对这作品进行重新估计。类似的情况还发生在美第奇家族资助的画家皮尔洛·德·科西米(Piero de Cosimi)和菲利皮诺·利皮(Filippino Lippi)创作的寓意画(allgory)[①]中,我们对科西米绘制的人物形象的膨胀感感到迷惑,也对利皮使用的带有奇怪光辉的色彩感到迷惑。这些光辉并没能使他的作品成为不朽之作,却"搅乱"了自己,并使观众在观看过程中感到困扰。

即使《日出》是在重新叙述一个神话,即使影片的形式让我们觉得安适,它仍然以如同乔托、科西米、利皮作品一样的那种方式搅乱了我们,使我们内心躁动,让我们困惑。在可怕的、不可预知的力量以及更加不可预测的取景构图的变化中,《日出》将一直令人迷惑不安。我们倾慕它的表象,惊叹它的深度。

如果这就是所有电影的潜能,那么,能实现这个潜能的电影则凤毛麟角。如果我们对这部电影除了尊敬和仰慕,还感觉到了其他的东西,我们必须为这种体验寻找一个新的单词:敬畏。《日出》让人感到敬畏。而且影片让我们务必回归于它,这种回归并非盲目执迷的重复,而是一种通过我们所经历的在定位与失衡之间的摇摆,所得到的对作品和自我更深刻的理解。如果这部作品是部杰作,它的杰出之处便在于它改变了创造出它的手段。最后,我们理解了这部电影后,却发现我们自己也身陷其中。

---

① 寓意画,一种经常以非写实的方式运用单个的物体或形象,或成组的物体和形象,来表示某种抽象品质或观念的艺术作品。在文艺复兴时期的艺术中,寓意画常用经文典故,还常用希腊、罗马传说和文学中的典故。——编者注

Chapter 4

一部极具感染力的影片中的狂热：《驳船亚特兰大号》和自发性的美学

学术研究让我们的种种痴迷变得合情合理，让我们能在公众场合品味那些私密的享受，这一点不可否认。电影就是这一社会心理状况的最新实例。然而，并不是每种影评都能得到文化上的认可，也不是每种电影都能为大众所接纳。

学院派的电影批评可分为两大基本类型：社会学派和人文学派。电影可被当作一个满足特定文化品位的消费品来探究，在这种情况下，研究者将自己置于在作品之上的一个权威的位置，从与文化相关的视角——诸如历史、心理、意识形态方面——来解读电影。

或者，一部电影可以被视为具有价值的艺术形式准则的一部分。细细解读之下，它又是传统美学心之所系。人文主义者认为，某些伟大的电影是一系列宗教和美学价值的替代物。这些宗教、美学价值曾使绘画、戏剧、教堂的彩色玻璃等栩栩如生。在这种情况下，研究者处于作品之下，对作品的独特性充满敬畏，向它探寻着关于人性问题的答案，仰慕着它对不解之谜的表达。

如此说来，影片《驳船亚特兰大号》对学界而言定是一桩不

悦之事。它并未风靡一时,也未曾赢得社会学家们的青睐。它的主题朴实无华、未加润饰、看似繁琐,人文主义者羞于承认它为经典,而它对那些人文主义者也嗤之以鼻。影迷们则为《驳船亚特兰大号》与众不同的影片价值拍手称快,使之得以存活。学院派批评界对这部影片束手无策,此外,影片非凡的创作者、电影俱乐部(Ciné - club)的资助者——让·维果(Jean Vigo),坚定地拒绝被纳入已受到广泛认可的"艺术天才"的文化陵墓,这一切都让影迷们感到欣慰。谈及影片《驳船亚特兰大号》,我们必须采用第三种视角与评论方式,依靠它主题的力量,以关键的方式挑战那些主导了电影评论的传统赏析语言。

弗朗索瓦·特吕弗(François Truffaut)是该片最知名的影迷,他于1959年8月为《电影手册》(*Cahiers du Cinéma*)的读者们举办了一场征文大赛,文章命题为"让·维果的狂热"(La Fièvre de Jean Vigo),并设置颁发最佳论文奖。其实,他曾答应《电影手册》的编辑埃利克·罗麦尔(Eric Rohmer)由他亲自撰写这篇文章,但由于当时正忙于导演和制片工作,故而无法分身。

菲利普·于格(Philippe d'Hugues)在征文比赛中摘得桂冠,而且他的这篇关于维果的论文刊登于1959年10月的期刊上。[①] 这无疑让特吕弗十分高兴,因为文章直言不讳,笔调毫不客气。尽管维果于1934年在其29岁之时英年早逝——那时《驳船亚特兰大号》还未首映,尽管他拍的所有影片片长加起来不足3小时,尽管他们的总花销还不到一分钟电视广告的成本,尽管他们在画面连续性、技术层面以及执行方面出现了太多的失误,而且总体上也有待润色完善,但于格告诉我们,对于此人

① Philippe d'Hugues, "La Fièvre de Jean Vigo," *Cahiers du Cinéma*, No. 101 (October 1959), 25。特吕弗确实也写了关于维果的作品的文章,而且加入了"狂热"(fever)的暗喻,但是这篇论文(回溯至1970年)在他后期的作品集中才得以发表:*The Films of My Life*, trans. L. Mayhew (New York: Simon and Shuster, 1978), pp. 23 - 28。

和他的作品,我们既无需庇护,也无需奉承。

于格写道:"如果'年轻'指的是执导方面的错误、缺乏成熟稳重,或对生活片面的见解,那么,维果的作品并不年轻。先前的批评家所谓的错误,对我们而言,就是这部影片所要付出的代价中的一部分。"这个代价还有另外一个名字,即这篇文章的题目。先前的批评家所谓的错误,对我们而言,就是这部影片所要付出的代价中的一部分。"这个代价还有另外一个名字,即这篇文章的题目。这个比喻从字面上看,对维果是一种毁灭,但同时也赋予了其电影生命的气息——"生活中诗意的狂热"。

影片《驳船亚特兰大号》的诗意是一种前所未有的、高烧般的狂热感知:摄影机清晰和颤抖的镜头急速地移动着,选择这个或捕捉那个,使它所感知到的物体和形态具有了某种强制性的关联。这就是于格的"生活中诗意的狂热",它吸引着我们,因为一开始它并没有扫清所有的障碍,而是以自身的强度来挑战现实。维果让故事被物体、情景和感情的多样性打断,同时,他又用摄影机几乎歇斯底里的凝视将它们连接。的确,这种任意的多样性是他狂热的先决条件和症状:物体挤满银幕,或者在银幕上来回跳动(猫);传统取景的缺陷,或拍摄动作的独立镜头的不足,意外地使角度、范围和光线发生改变;视觉上的变形营造了各种层面上的感知效果(雾[3],幻觉[12]),有污点的、充满渴望的夜晚[13,14])。而且,最经常被注意到的是道具和演员的多重角色。米歇尔·西蒙(Michel Simon)所扮演的朱尔通过他的各式各样的装束体现出"多重意义"(胡搅蛮缠、柔情似水、野蛮如兽、温文尔雅、威风凛凛、温和顺从、天真烂漫、老气横秋),而这些甚至更多是通过其装束上的迅速变化来实现的。在朱丽叶的缝纫机旁[4],他立刻变得比她更和睦随意,被她一推便顺从地倒下,起身便跳起哥萨克舞,然后去斗牛,接着试穿一条裙子。叙事无法做到兼顾这个角色和这个演员。他传达着某种意义,即生活完全居于历史之上,同时为维果过度而又狂热

的故事构述提供了先决条件。

影片《驳船亚特兰大号》因充满了这样的能量和自发性而获得了大众的一致喜爱——除了最早的一批观众。它是一部经久不衰、充满生命力的作品。影片中出人意料的、无情节性的动作的发生(诸如朱尔冲动的理发行为、他的古典式摔跤)以及其场景范围和角度那不受约束的转换,这一切都紧扣在一个全局性的叙事框架中,发生在一个可以定位的时间和地点里。最重要的一点是,影片具有一个主题与象征意义都十分清晰明了的修辞模式。这些结构体系从根本上为表演、构图的绝美瞬间提供了戏剧化的基础,但它们自身也酝酿出了不可否认的能量。当我们赞同电影突兀结尾的逻辑时,我们就强烈地意识到了上述这一点。让和朱丽叶在驳船上的和解不仅是情节所致,也是由于平行剪辑的严谨使用,在这种情况下,桥的主题具有直接的象征意义。驳船驶过的多座桥、朱尔在寻找朱丽叶时穿过的桥,以及若贝尔那桥梁般的音符,这些都使影片的片断交织在一起,达到了道德和戏剧满足感的高潮[9,10,15]。

这些片段深深得益于它们所属的众多主题,我们故而将结尾的融洽当成了余响。每一个镜头都影射出早前所建立的一些充满感情的价值观。朱尔穿过一座桥,跟随一位身份不明的女人去一个廉价旅馆,然后偶然撞上了街边的一个扬声器号筒,听到水手们哼唱的小调从"歌曲宫殿"传来,因此发现了朱丽叶。这一系列镜头让我们觉得合情合理,因为此前我们已看见朱丽叶孤独地走在一座桥上,后面跟着鬼鬼祟祟的男子,她随后入宿一个廉价的宾馆。而且之前朱尔已经偷了一个维克多牌喇叭,曾听过那个小曲调。与此相似,维果可以舍去让和朱丽叶在最后和解中的对白和意味深长的眼神,而回到早前的主题:让剃着胡须,透过碗里的水映出的影像,他"能看见他的爱",然后,他用古典式摔跤法将朱丽叶摔倒在地。这一镜头瞬间的迅捷与电影的基调吻合,且避免了剧本中的陈词滥调——这一点是维果

深恶痛绝的。[①] 此外,它还最后给了两岸间的驳船一个俯拍镜头,视野摄入了一对快乐的夫妇[16]。电影结束时,我们的掌声并不是献给剧中人物,而是献给维果,因为他如此娴熟地将电影所展示的价值变得饱满,然后将这些价值和谐地结合起来。

总而言之,维果的方法远远比预想的更加冷静节制,更加深谋远虑。不可否认,他对题材和素材的把握运用似乎在范围和能量上都无边无际,但他一直忠实于数量有限的一些素材。他极具创造力,但这种创造力绝非无厘头。他将剧中人物限定为四、五个,将外景拍摄地设在驳船上或巴黎。他的道具无疑是奇异怪诞的,但均能够被轻易枚举,并予以归类。所有这些都吸引着我们,让我们以最隐喻的方式去想象每一样事物。维果并没有详细探讨这个世界,没有将每一样适合他幻想的东西都塞进这个电影。他审视着这个原本存在的世界,目的在于想象那些预先根本不存在的事物。

观众与批评家必须迅速将这部电影无法摆脱的一些东西分类。首先,驳船本身既居家实用,又经济;既可住人,又可用作商船。先前,这艘驳船曾是朱丽叶逃亡的工具,而后它又成了朱丽叶的监狱。驳船几乎被赋予了人性,需要让(一个超我)来掌舵,同时,在它的深处有着隐藏的记忆、幻想和朱尔那象征性欲的木屋的重荷。这艘驳船既是阴性,又是阳性,它在水中行驶,同时,用它温暖的船舱保护着家人。维果要在一天的不同时段和各种天气下拍摄这条船,这十分辛苦。譬如,巴黎船闸入口无与伦比的美丽将驳船(到那时为止,是整个故事的全部地理环境)置于一个更庞大的地理系统中,朱丽叶通过无线电广播听到其迷人的名字——巴黎。

在船上,维果坚持使用具有一定生命和无生命的道具。那无所不在的猫——性欲的象征和刺激物,曾经抓伤让和朱丽叶,曾经在

---

① P. E. Salles - Gomes, *Jean Vigo* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1971), p. 151. Salles - Gomes 的自传最初在法国面世(Les Editions de Seuil, 1957),这是最近关于本部影片制作的有关讨论的来源。

那张婚床上产下幼仔,曾经在破碎的盘子周围窜来窜去——象征着让所感觉到的混乱。同时,它也是朱尔的宠物。不久,我们便会发现,让在爬着追赶朱丽叶[2],而朱尔像动物般在甲板上跳着。

朱尔的房间本身就是一个装满象征性物体的百宝箱。其中,有多重感官的物体,如朱丽叶聆听和爱抚的贝壳、她所敲打的长牙、突然覆盖了屏幕的某人设计的扇子和朱尔旋动的精致音乐盒[6]。其他的物品则令人震惊,具有阳性特征,特别是那个木偶指挥,当音乐加速时,他怪异地立起,进入镜头,然后精疲力竭地向前倒下[5]。朱尔就坐在这个玩具后面,这让朱丽叶感到十分惊讶。最令人难忘的当然是那只瓶子里浸泡着的手[8],这是一系列关于手的评论和镜头的高潮("这些玩意儿都是手工制作的","这些手做出了这样的玩意儿",朱尔为朱丽叶割伤了自己的手,或者是早前假装要在锋刃机上勒死她)。

维果在整部电影中贯穿的另外一组象征性事物是通过机械的乐器来形成的。毫无疑问,这些让若贝尔感到高兴——他非常迷恋一种事物,即被我称为"音乐的物质性"的事物,他十分开心地让我们听朱尔的老唱片发出的吱嘎声,以及空气流过他的廉价手风琴的声音。小贩在码头上让我们欣赏他身体力行地唱出最原始的独唱音乐,而朱丽叶则对广播的能量感到惊叹不已,尽管它所传出的噪音多于信号。我们甚至看见顾客们付了钱,在一个老式点唱机前跳舞,带上耳机,在"歌曲宫殿"悄悄地听一些小曲。

这一音乐体中物质性与超验性的内在对立提醒着我们,所有整体的运作均是通过对立冲突的相互作用来实现的:驳船与河岸相对立,早晨与夜晚相对立,乡村与巴黎相对立,甲板上方无边无际的天空与下面的凌乱相对立。在我们的世界里,男性与女性相对立,文明与原始相对立,诸如此类,不胜枚举。两个主要的象征平衡了这些对立:音乐与河流——音乐时而让人心境平和,时而让人心潮澎湃,既是物质性的,又是超验性的;还有这条表面反光、深处却蕴含了一切的河流,在任何情况下,尤其是在最危急的

情况下,总是一如既往地流淌着,给予人们心灵的慰藉。

这种通过相互对立的事物来实现的象征逻辑,某种程度上在所有电影中非常常见。《驳船亚特兰大号》的与众不同在于,维果运用这些关系来扩展影片中物体、人物、主题的内在含义,而不是局限他们的内在含义。维果被囚于一个并非他自己所选择的故事中,对于扔给他的这个故事,他则用它来使其每一个元素都表达出了故事本身所可能带来的含义。

“每一个事物背后都有故事”,朱尔说,维果正是本着这种精神拍摄了这部影片。他力图充分挖掘演员与布景的潜力,这造就了一个神话。如果在冷空气里看得见呼吸的痕迹,他就会设计一个充满活力的情节,让演员们的呼吸散布在整个画面上。如果那天碰巧有雾,他会让摄影师鲍里斯·考夫曼(Boris Kaufman)用黄烟来强化这种效果,而且利用强光来穿透它[3]。巴黎雪景的拍摄是一个传奇。维果抓拍了那些在现实中失业的人们失意的轮廓,不是为了坚持记录片中人物的意图,也不是为了节约时间和省钱,而是因为这样看上去十分完美,他知道通过这种画面能够表现出巴黎那具有威胁性的另类性。

如果独立的画面尚有不足之处,维果便会加入一些出人意料的、完满而简短的镜头段落。当朱丽叶的钱包遭窃时,我们能看到有两个关于这个小偷的预先出现的镜头。这让所有可怜男人都显得充满威胁,而且让小偷更人性化,突出刻画了饥寒交迫下他那瘦弱不堪身体。小偷被追赶的噩梦,通过一组黑暗的镜头和我们看见的带板条的篱笆墙而呈现出来。维果以一种颇为典型的方式为这组镜头画上了句点——通过让朱丽叶看着小偷被捕,镜头摇到了一个褴褛的、非常好色的老男人,他一边靠近她,一边喘息着。电影所制造的恐惧感与厌恶感,立刻因她裙边的这个非叙事的邪恶形象加剧。因此,朱丽叶所经历的战栗是对邪恶的总体观念上的不寒而栗,这种生理上的反感仅仅针对邪恶形象,而不是针对这部结局充满恶意的电影。

与此相似,在朱尔的房间,朱丽叶看到朱尔和他那流血的手,感官上产生了强烈的反应,而转身去给他找纱带。但这是朱尔最充盈的一次体验,维果不会让朱丽叶轻易应付。一只猫从银幕的右边急窜出来,抓伤了她的胸部。一段叙述(刀、伤口、愈合的愿望)又一次通过一个非叙述性的画面和姿态——胸上的猫——得到极大丰富。这两次突然的袭击,无疑让饰演朱丽叶的蒂塔·保洛(Dita Parlo)失去了防卫,于是给了维果捕捉演员自然反应的机会。但是,这里的时间本身也意味着这无限的意象世界一旦有了一个小小的借口,就会开始运转。猫和老男人都是缩影,因此,对于剧情和他们本身装饰性的存在而言,都是很过度的。浓缩、象征、比喻……其手法均来自驳船和巴黎的故事世界,目的在于立刻表达一种情境,在这种情境中,剧情已在逻辑和休闲娱乐方面发展成形。

故事和意象之间的张力在影片《驳船亚特兰大号》开始的瞬间就已显露于表——叙事空间和银幕空间之间的"斗争"。一般来讲,剧情片的开头几幕都十分清晰,并具有说明性,将故事的时间和地点仔细予以勾勒,但在《驳船亚特兰大号》的开始,丝毫看不出故事发生的地点。人们不可能看出教堂与小镇及河渠的关系。通过对剪辑的灵活操作,维果设计着镜头画面的每一个角落,在范围、角度、灯光方面都带来极大的改变,而这些均以损害他正在描绘的片段为代价。

我们可将画面比例的欠缺归因于其孩子般的叙述方法,其效果在于吸引我们的视觉注意力,因为我们不能依赖于故事及故事中世界的流畅展开。维果充分应用了观众的这一注意力的特征,而且在一定的时候会通过构建一些视觉上精致而易懂的人物给予其回报。当朱丽叶通过帆杠登上驳船时(我们得知,当维果发现片场的踏板不翼而飞时,他临时准备了这些东西),朱尔将朱丽叶推至银幕左边。正当她经过镜头景框线时,维果让她从左边重新进入镜头,从摄影机前摇摇晃晃地走过,走到了甲板上。这不合逻辑的、令人惊讶的方位转换非常容易被解读为一种视觉的相

应物,象征着她与过去、河岸以及那喜剧性的社区的决裂。

维果那别扭的角度和剪辑的另一个更传统的作用是创造戏剧张力。影片的下一个阶段以交配的斗争为开端,充斥着不确定性和野性,这不仅是因为服装上的不可思议的对比反差(结婚礼服被一条油腻的工作裤弄皱了[1]),而且还因为两次在策略上违背了"180 度轴线原则"。① 让首先出现在朱丽叶的左侧,而后出现在她的右侧,然后又回到她的左侧。我们原谅了这些错误,假定维果是在甲板上乱糟糟的背景中努力提供一个最好的视角,用以观察一个处女如何失去贞洁。但银幕方向的突兀改变象征了这一瞬间,并将朱丽叶完全驱逐出了镜头画面。接着是她那在船甲板上举行的难忘的婚礼:逆流的海水,另一艘驳船,一艘冒烟的海船,一速游动的强光在深沉的薄暮中照亮了那耀眼的白纱裙。维果和谐的视觉节奏在这里与若贝尔(Jaubert)②充满渴望的主题结合,就像药膏一样,减轻了让脸上被猫抓伤的疼痛感,也缓冲了那 180 度的空间切换。

至此,我们已阐释了维果叙事平实、视觉丰富的技巧,我们将它嵌入一个更宽广的叙事视角,特别是视之为一个评论动作(离别)的修辞话语,或者模仿它无意识的一面(对失贞的惧怕)。维果四处寻求奇特的角度、镜头与镜头之间更加奇特的衔接,无论如何,他的这一努力比以上那些有限的比喻和修辞有着更好的效果。我认为,我们必须直面维果对于纯美学影像、视觉张力与释放的兴趣,视觉的释放与情节共同发生作用,但在大多数情况下并不会使情节扩张。电影寻找一种方式,使其能在镜头画面中表达故事情节中关键的渴望、分离和那令人困扰的共存。这种视觉的追寻常常模糊甚至中断剧情的逻辑,让每一个雄心勃勃想要解

---

① 此处的分析参考借鉴了 Mimi White 关于分析影片《驳船亚特兰大号》前 80 个镜头的文章"Jean Vigo and the Space of Desire",这篇文章是 1977 年为 Jacques Aumout 在巴黎美国电影及评论中心写的。

② 莫里斯·若贝尔,作曲家,为《驳船亚特兰大号》创作了音乐。——编者注

读影片的人感到困惑。

由于叙事的陈腐和其表达的不充分，由于表面上电影有着强烈的离题硬伤，总之，由于叙事的狂热，每一个影像都被强行挤出了“更多”的意义，这部电影只能当作是和观众的对话，比我们感到习惯或赏心悦目的电影更直接、更生动。在这种情况下，我们的想象力得到激发，冲破了故事本身的局限，而到达了这个故事发生的真实世界，并因此最终让想象回到认知。此处正应验了特吕弗的一句话：“这个浓重的白日梦能引领我们不断地回归现实。”①

《驳船亚特兰大号》的悖论现在应该清晰可见了：因为对电影再现形式特征的强烈而又独立的关注，影片在某种程度上忽视甚至挫败了影片自身的剧情发展。从这一程度上而言，《驳船亚特兰大号》却又表达了与多数剧情片相接近的生活层面，准确地说，这是因为剧情片应用了封闭式的叙事结构，而非探索性的结构。这一悖论定会困扰那些想将这部电影划入经典作品的批评家，他们发现：这部电影背离了标准电影的处理方法，对观众产生的吸引也不大合适，是对“经典”这个概念的亵渎。批评者们也不能将这部影片归类为“先锋派”作品。的确，维果从来就不是一个受约束的故事片创作者。他扎根于被一个激进的社会观所支持的巴黎与俄国二十年代的先锋派，这种社会观源于他父亲——一个知名的无政府主义者。② 如果将《驳船亚特兰大号》建构主义的冲动比作超现实主义自动书写的美学、动作画派（action painting）的美学、科尔（Cohl）与雅塞（Jasset）的原始电影（primitive film）美学、

---

① François Truffaut, *Films of My Life*, p. 28.

② Salles Gomes, *Jean Vigo*, chap. 2. 很多关于维果的书籍和文章都借鉴了 Salles Gomes 发掘的传记材料。感兴趣的读者同样可以参考 Marcel Martin 的作品“Jean Vigo”, *Anthologie du Cinéma*, vol. 2 (Paris: L'Avant - Scene du Cinéma, 1967), pp. 349 - 408。

克莱尔(Clair)与布努埃尔(Buñuel)的实验电影美学,是很实用的,但维果的技术并未脱离电影中的爱情故事。虽然这个故事并非出自他自己的选择,而且他是在一个绝望的夜晚把它改编出来的,祛除它横向的涣散,从而赋予了它纵向的丰富多彩。维果既没有放弃这个故事,也没有放弃故事中的精神。

为这个电影主题的颠覆而鼓掌是错误的,或认为影片承诺的远比它所传递的东西更多,因此而喝彩,也是错误的,好像这些错误预示着一个完美的文本,仿佛维果无法塑造这个完美文本的原因在于财富、时间、金钱的不足。这将使我们卷入关于艺术作品最柏拉图式和克罗奇式的概念中。我们也不能在元素混乱的电影作品中寻找创造了这部电影的精神,无法透过电影瞥见维果那不羁的性格。不,这部电影要求其自身的价值得到珍视,如同一个故事粗糙、带有实验性的品质和其成就不可分割一样。维果叙事风格的直率一贯坚持这一点。

他并不满足于润色一个我们以自己的方式完全可以解读的故事,而是希望如同演奏一个乐器般,去演奏着自己的故事,其声音立即传达给了我们。我们从故事的呈现中所感觉到的"错误"是维果所付出的努力,目的在于让其故事具有某种音符或传递出它本身无法传达的声音。他演奏故事的同时,一直关注着观众。而我们作为观众,又是怎样的呢?这样的演奏会让我们兴奋,或让我们窘迫,但在任何情况下,它都直接吸引着我们。从这一角度而言,《驳船亚特兰大号》和维果所有的电影一样,首先是一部被感知的影片,其次才是被认识、被理解的影片。

维果不仅拥有一种操纵感官的资质,而且有此本能。巴赞称他为"最诱人、最淫秽的导演"(the most deliciously obscene of directors)[①],毫无疑问,这是由于他对演员的肉体确定无疑的兴趣,

---

① André Bazin, "Jean Vigo," *Cahiers du Cinéma*, No. 26 (August - September 1953),63. 这句话同样被特吕弗在其作品 *Films of My Life* 中引用过, p. 28。

而更微妙的是,因为他对声音和影像质地的关注——当维果将这些质地截然不同的文本和谐化,以使观众产生通感时,这种关注最为显著。到达巴黎后,朱丽叶爬上了甲板。当驳船的钟声响起时,她溶入了炫目的阳光中。阳光、钟声、她眯着的眼睛及自然的笑容都预示着朱丽叶生命中一个崭新阶段的开始。同时,更重要的是,这带给我们多重感官上的震撼,让我们的指尖有种刺痛感。维果尝试了可用的所有媒介,首先注意的是它们的物理效应,其次才是它们的意义。这就他和摩利斯·若贝尔的合作获得如此非凡成功的原因。在创造旋律之前,音乐是物质和空气的震动。在《驳船亚特兰大号》中,我们永远不会忘记这一点。

目前为止,在所有关于电影中感官影像种类的文献论述中,最难忘的当属触觉。维果以最具有创造性的方式去克服我们的眼睛与银幕之间的距离。猫占满了银幕这一设计还有什么其他原因呢?它们袭击让和朱丽叶,让我们也感受到了它们的爪子,而且它们希望受到爱抚。床上和亚麻壁橱里凌乱的物品与动物颤动的身体一道让视觉影像栩栩如生。

接下来是维果对手以及可触知的象征物的着迷:朱丽叶耳朵上佩戴的贝壳饰物,被朱尔拍着的裸体画,轻抚犬牙的动作,风扇开始转动的画面,浸泡在瓶中的那只被切割的手,朱尔梳理短而硬的头发的过程,他刺青的身体,还有他正在演奏的手风琴键盘的力量——所有的这一切都牵动着我们的触觉神经。如果这还不够,那么,当朱丽叶的舌头对朱尔被割伤的伤口做出既被之吸引,又对之反感的本能反应时,她成了一个观众的代表[7]。正如在她的新婚之夜,她的性欲被让身上猫的抓痕所点燃一样,她现在渴望舔这个老男人朱尔的伤痕。尽管要观看肉如何被刀子切成片十分可怕(请回忆一下维果最喜欢的电影——《一条安达鲁狗》[*Un chien andalou*,1929],它是对观众感官神经明目张胆而不加调和的攻击),我们发现自己和朱丽叶一样在分泌唾液。

这一幕中,所见所闻都是对触觉的诱惑。这也就是为什么,

不管我们对朱尔大叔感觉如何,他在此处只能被视为一个勾引者,向朱丽叶展示他的诸多怪异收藏,为她播放音乐,吸引她去触摸与被触摸。对我们而言,整个船舱很快就成了一个充满感官刺激的房间。一个几乎连续的镜头以特写的方式面面俱到地拍摄着,让我们几乎没有呼吸的空间,没有视觉的和理性的距离。它将所有的形式和物体都融合在一个气氛中,它是如此之近,我们几乎都能嗅到它的味道。

维果不过是在毫无羞涩地拍摄影片,像色情电影般地刺激着我们的感官。如同失眠的那场戏中,让和朱丽叶的欲望,通过若贝尔最令人心醉神迷的交响乐的渲染,以及相互匹配的剪辑创造出的想象空间——做爱中的两个交缠的身体,愈显强烈。此外,每一个人物形象已被性的狂热感染,最后,银幕被令人疑惑的圆点花纹占据[13,14]。最近,鲍里斯·考夫曼质疑道:他是否在依靠即兴创作渲染这部电影最淫秽、最可触摸的瞬间时,超越了高雅品味的界限。① 我们在享受其效果的同时,也能看到并且欣赏这富有创造力的努力,就好像一位演奏爵士乐的钢琴师在演奏的高潮突然跺脚、捶打琴键,增加了他的魔力的同时,将观众的注意力引向了他自己——魔术师。

维果的色情描写倾向、直接的感官的控制及观众的满足感在他的剧情里得到了救赎,他主要靠的是为观众安排位置,而不是靠故事的逻辑。尽管我们的身体也许卷入了完全展开的声音和影像中,但我们受到控制,以一种受约束的方式观看一个故事的构建与呈现。早前,我们认为这部电影的精神特质处于先锋派的精神特质与观众的感受和经典电影高度协调后的关系之间。当我们对驳船在银幕上的航行做出反应时,影片《驳船亚特兰大号》

① 1978年2月,鲍里斯·考夫曼在纽约参加了唐纳德·克拉夫顿(Donald Crafton)主持的访谈节目。这次访谈的副本是由克拉夫顿教授为我提供的。

特定的“声音”要求我们去享受它的故事。需要有人教导我们在银幕前采取这种矛盾的态度,维果成功地为我们提供了老师:让和朱丽叶。

这对虽然结了婚,但仍受到困扰的夫妻具体诠释了我们观众对已知和未知事物的双重欲望。和让一样,我们力求拥有令人满意的影像,让它使我们快乐。我们希望这些影像贞洁无瑕,既能满足我们的感官,同时又不要困扰我们的生活。我们想要一个稳定的呈现方式,将“他物”封闭在内,将一切都囊括其中,这有益无害,非常美丽。我们想驯化这部电影,欣赏它,炫耀它(如果我们是评论者),而且只要我们愿意,就可以再次享受它。

然而,与此同时,我们却和朱丽叶一起寻求着未知的承诺,追寻着一些能够征服我们、填补我们、改造我们的行为所带来的兴奋。当朱丽叶离家去寻求“海上”生活时,她脸上的颤动、热切以及紧张也是我们与这部电影关系的模型。当我们对身外之物敞开心扉,将自己的命运谨慎地置于我们无法完全信任的舵手的手中时,我们向外看去,并非在留意舵手,而是在观察这次航程(现在我们的航程)引领我们去探索的世界。

这部电影的前三分之一被让的权威和欲望所主导。作为观众,我们已做好充分准备,去接纳他对镜头的激情和占有朱丽叶的激情。在驳船甲板上第一个夜晚爱的仪式中,有着种种迟疑,诸如接近和躲闪[1]、暴力的抓伤和安抚的漫步,而这些似乎都通过刻意的、合理的延迟加剧了我们的欲望,而非挫败或是回避了我们的欲望。若贝尔的曲子解开了所有的疑惑,在它的第一个音符中(当朱丽叶与让在船头相聚时),其主题就宣告了一个趋势——我们的听觉和欲望最终都会得到满足。下一场是第二天早晨,当三个男人为脸红的姑娘弹奏夜曲时,让像猫一样在摄影机前爬过[2],并对朱丽叶充满爱意地耳语,观众的爱意由此被点燃。维果庆祝了这一故事在叙事和感官效果上的成就,他几乎无法去掉她脸上的任何快乐。

只有当他们在巴黎靠岸后,维果才鼓励我们忽略让的世界,而去重视朱丽叶的世界。当他下船将驳船拖到岸边时,朱丽叶由于朱尔大叔所散发出的特别的气息而感到活力迸发。此处是电影最重要的发展:作为美好神秘人物出现的朱尔取代了朱丽叶,成为我们凝视的主要物体。虽然他最先出现在银幕上,当时,他毫不虔诚但又盲目迷信地退出教堂,但是,他在电影中的出现直到缝纫机的场景都主要是装饰性的。作为让带给新娘的怪异的新家的一部分,朱尔和猫、船屋男孩,驳船本身受到了同等的对待。

在朱丽叶的面前,他在缝纫机上的表演俘虏了她的想象,也俘虏了摄影师的想象。鲍里斯·考夫曼最喜欢的角度是让摄影机处于离动作 10 英尺高的地方,他以此角度拍摄的场景就像是将一只活泼的动物关入牢笼一样。朱丽叶做出反应的镜头逆转了她的角色,由此,我们突然发现应该越过只将朱丽叶当作"我们"欲望客体的需要,去面对"她"的欲望的客体——朱尔。

不久后真正的正面遭遇便在他的房间里发生,这个房间是记忆和恋物癖的精神分析空间,我们在这里和惊呆了的朱丽叶站在一起,镜头里不再是她清晰的容颜,而是她的惊讶。我们看见她,而且越过她,看见了朱尔和他的历史。在那里,我们深深陷入了"另类"的海洋,直到让闯入房间,闯入画面,重新主持合法的、理性的、基本的秩序。

他将朱尔赶出了船舱,其动作具有破坏性,并将我们的两种欲望清楚地对立起来(我们和让对朱丽叶、对美好影像及对叙事逻辑和支配的欲望 VS. 我们和朱丽叶去追寻以及屈从于未知、屈从于朱尔的其他欲望)。朱尔并没有通过自己的任何外在的行动,就打破了传统上男人对妻子的支配,故事对影像的支配。作为介入夫妻俩之间的第三点力量,朱尔给了朱丽叶机会,让她计划自己的生活,寻求自己的形象。与此相应,让失去了对这个故事的控制,而且甚至放弃了船舵。此后,他便生活在想象之中,想象自己在水中虚弱的样子,想象他的大副在掌舵的模样。

让、朱尔和朱丽叶(被整合的社会,被整合的心理)在巴黎被驱散了,而且只有在影片结尾才能神奇地得以和解、协调。因为朱丽叶接受了她在朱尔的房间里所感受到的诱惑,逃离让在她周围所建筑的网格,被一个小贩拉去跳舞,去尝试她自己的故事,想象自己在别的地方以及身处别的场景。

在巴黎,朱丽叶找到了自己的形象。它被压缩在商店橱窗的一个镜头里,反射在灯光明亮的一些小摆饰旁[11]。就主题与处理方式而言,这都是这部电影中最正规的一幅画面——纯粹自恋的影像:看到镜中的自己让朱丽叶兴奋,维果因为灯光和几何物体独立的美而容光焕发。这是该片追寻异国情调影像的最高点。在电影开始的镜头段落中,这就已成为影片不断追求的目标,如果说这个目标还不太重要。

随着维果在形式上的倾向和朱丽叶追寻异国风情的愿望得到满足,影片几乎因为自我专注而冒险停滞。但当她意识到她自己是其他旁观者的猎物时,她所感觉到的快乐和眼前光明的世界立刻遭到了玷污亵渎。她映在玻璃窗中的可爱形象很快就吸引了穿着雨衣的男人来到她身边。而我们自己,则成为了更远的观看者,在不知不觉中潜伏着。

《驳船亚特兰大号》是一个处女在婚前的梦,梦魇一般而又充满情色。让将朱丽叶从她家偷偷带走,使她逃离了家中的法规,但却强加给朱丽叶另一套法规。朱丽叶叛离了为其设定的剧本和束缚,这导致她走向了朱尔、叫卖的小贩,最后走向巴黎。但巴黎并不是逃离暴政的避难所,因为她在逃脱了让的束缚后,却发现了无数的其他潜在威胁——这些事物牵扯着、伤害着她:其中有那些悄悄走近她的下三流小偷和好色之徒,他们显而易见地在盘算着什么,还有那些看不清的悲惨未来——那些排成长队的失业者、廉价旅馆以及她即将遭受的各种剥削。

当朱丽叶这个失去背景的形象在巴黎无依无靠时,驳船上的让也万分无助——这是一个失去价值的漂浮的故事。让绝望地

跳入水渠,在纯粹的幻觉中,他与朱丽叶的形象团聚了[12]。这一画面的视觉满足感(如同朱丽叶在橱窗前的镜头)是完整的,但随着电影的继续,作为观众的我们感觉到了虚空,抑或感觉到了这种表现手法的双层性。的确,这种表现手法的饱满(他们害羞的纯洁)更加表明,它们只是再现,而且显示了它们的主体肉体上的缺席。

此处,我们触及了维果所关注问题的中心——在再现成为必需时,肉体的重要性。该电影最放纵的场景清楚地表明了以上观点。被渴望所困扰、为爱情而忧愁的情侣准备睡觉,各自睡在一张小床上。同时,他们想象着对方的身体。在汹涌澎湃的单一音乐主题中,在考夫曼斑斑点点的网格下,这对被分开的恋人孤独的手淫被社会化,被唯美化。直到这一场景成为了电影史上最幸福和未被察觉的做爱的表达时,它便被救赎[13,14]。通过完全电影化的灯光、剪辑和音乐等制作过程,缺席变成了在场。

影片《驳船亚特兰大号》的悖论在于"在场"只能在以"再现"开始的过程中得到丰富。让认为将朱丽叶拖上他的驳船后,他就可以拥有她,而且他为了表明她的存在,将自己的头伸到桶中,说:"我看不见你。""当你真的需要时,你会看见我",朱丽叶回答到。电影的情节只是为了控制让,直到他在绝望中跳入河渠,和水中朱丽叶的影子相会。当她在电影结尾处真的回来时,完全的真实感是让在电影开始时所想象的妻子"形象"所无法涵盖的。

这部电影将乐观主义发挥到极致。让关于妻子的新概念就是关于社会的新概念,是在朱尔精神的指导下产生的概念。正是朱尔将让从一个邪恶老板的魔掌中拯救出来,也将朱丽叶从另外一个邪恶老板那里拯救出来[15]。他让他们组成一个小团体——其基础是集体的和谐,对每个成员的神秘和自发性的尊重以及对这个集体生活的忠诚。

代表着本我的朱尔成为这个团体的先人,在回归到他大副的位置之前,设计规划着这个团体的成功。我们最后的导师是朱尔——

而不是让或朱丽叶,朱尔教导我们如何观看这部电影,如何生活。在所有的人物中,朱尔最清楚在历史带给我们的一切中再现的作用。周围都是他过去的纪念品,他过着一种非常迷信的生活(玩排、十字架的标记、害怕打碎镜子),他甚至将自己的身体变成了具有"保暖"功能的文身屏障。他贝壳里大海的声音、音乐玩具的小曲,他拉的手风琴及永远都在修补的维克多牌手摇唱机,这一切让他周围的空气总在振动,充满了生活本身可能的节奏。通过象征符号本身,离象征符号最近的人物真正地接近了生活。

那我们又将如何?朱尔教会我们超越自己起初单向的梦——一方面是节制的梦,另一方面是混乱的梦。他本会让我们以他听自己的维克多牌手摇唱机的方式来观看这部电影,将它看作一个笨重的物理器械,能够魔术般地奏出旋律。一个古老的观点认为诗歌的技巧能调和我们与我们生活的体验。维果不仅给予了我们这一洞察,而且给予我们这一洞察的戏剧性实现。《驳船亚特兰大号》就是强有力的再现,其直接性要求我们超越再现。这部电影通过表达的纯粹物质性,吸引着我们去参与周围人和物的影像、声音、行动。它并不完全是一部预见变为现实的电影,一首如同节奏中声音脉动一般超脱的歌,也不全是一种像公众可能真正感受到的再现那样终极的和谐。

如果说这部电影吸引我们,而不是给我们说教布道,那是因为对维果和朱尔而言,艺术和道德都无法超越一切。这些与其说是成就,不如说是本能。文明已经丧失了这些本能,但本能都相同。像猫一样,朱尔是这部电影最为巧妙、道德高尚的人物,他对感官享受的沉溺是他的真实性的保证。同样的生活韵律,驱动着猫窜来窜去的那种同样的狂热,也驱动着朱尔、维果和每位尚未具备免疫力的观众。

Chapter 5

体制中的众多不协调：好莱坞电影《约翰·多伊》

当好莱坞颁出其奥斯卡大奖时，全世界有成百上千万的观众正欣赏着这一年一度的盛典，膜拜着艺术理想。此时此刻印证了好莱坞被赋予的主教式的角色：不管可敬，还是卑劣，好莱坞都像教堂一样充当着仲裁者的角色，从而使参与者们可以享受艺术的圣洁，并以此保证这个由制片和发行公司的巨头们所领导的全球性等级机构的公正性。所谓的种种罪行、四处扩张并长期支配电影市场，以及好莱坞掌权者的粗野行径都无法破坏其优雅，好莱坞向热爱它的人们传递这种优雅。好莱坞从不曾假装贞洁高尚，但其残忍、糟糕的信仰，贪婪及卑躬屈膝，反而创造出了一种多元的文化产业，在这个产业中，天才们能够实现纯洁的精神目标——艺术。

好莱坞的电影艺术家们总是受到礼遇，就像一位无情的企业家对待自己的爱子一样。这个儿子远在名校读书，对其家族曾经的阴暗发家史一无所知。家族在追逐权力的过程中所犯下的罪

---

* 本章首次发表于 *Enclitic* 5、6（Fall and Spring 1982）。此版本略有改动，经编辑同意后再次发表。

恶由无辜的齐格弗里德来抵偿。当家族中发生冲突,霸权岌岌可危之时,这位儿子要么做出让步,要么以藐视的姿态出走:茂瑙与罗伯特·弗拉哈迪(Robert Flaherty)一起动身前往纯洁质朴的玻利尼西亚群岛时,一定也是如此感慨;当威尔斯对周围环境产生厌恶,逃到欧洲寻找懂得珍惜和培养人才的赞助人时,一定亦是如此。

但是,我们何以认为好莱坞从未对艺术产生兴趣呢?威尔斯被邀至雷电华公司,他承诺将在那里施展他的才华,并因此获得了在这座任何成人都可以摆弄的"最昂贵的电动火车"里拍片的机会①,这一幕我们又怎能忘怀?茂瑙也来到了好莱坞,得到一份价值百万美元的合同——因为威廉·福克斯急于提升其公司形象。在那个年代,好莱坞不计成本地礼遇着来自欧洲的电影奇才。

但是,每年春季在加利福尼亚南部的好莱坞典礼上庆贺的那些影片是流行艺术,而不是类似茂瑙和威尔斯这样的异类所创作的那种边缘题材。因为,那些电影已被我们当作本世纪的艺术来吹捧,他们的确是类型片,并且适合大众口味,但并没有将自己扭曲成绘画或诗歌的姿态。

从这点看,享受好莱坞福利的人们根本不是那些被娇纵的孩子(上文已提到,如茂瑙和威尔斯),他们一直远离这个产业的肮脏之处,而是得到栽培后进入并最终运作这个产业的那群人。他们所带来的不同之处以及能量,并不在于过度的叛逆,亦非过度迟钝或颓废,而是资本主义的源泉——丰富多产、风格各异,尤其对于这个行业而言,创新是其产品的主要价值所在。

人们通常将这种创新归因于制片厂工作者的"技巧"或"艺术

---

① 威尔斯与雷电华公司签订了一份合作合同,在第一次参观雷电华片场之后,他发表了自己的观感:"这里就像是个巨大的电动火车,是我见过的最大的玩意儿了。"——编者注

技巧”。然而,好莱坞的制度标准和每部野心勃勃的电影之间的紧张关系显现出来后,这种关系被我们视为孤独的天才在所处的制度和系统里的挣扎。因此,有时当这个产业的“儿子”——好莱坞制片厂体系下的工作者——运用一些夸张的艺术词汇来规避他们“父母”令人窒息的规则时,我们丝毫不会感到惊诧。

无论如何,到目前为止,几乎没有哪部电影还保留着当年经典的好莱坞电影风格——大批量统一规格以及笨拙的电影制作。创作者与体制之间的紧张关系以及他们的拍摄实验是那个好莱坞时代的一部分,因为每个时期的电影制作都会受其所处时代的文化机构的影响。好莱坞体系自然而然地会将电影的个性风格系统化,在今时今日,则直接利用这点进行宣传推销。值得一提的是,就算在全盛时期,好莱坞为其“梦工厂”的形象自鸣得意之时,与这些大批量作品风格迥异的电影也仍然存在着。然而,并不能说这些作品完全脱离了好莱坞系统,相反,这些作品与其联系紧密,因为二者都处于单一而多元的关系网和利益网中。

这样看来,弗兰克·卡普拉则是一位永远值得我们探究的人物。作为这个系统最成功的开创者,他深深地为其电影的流行感到自豪,更无需提及他所赚取的那些大众眼里受之无愧的巨额薪俸。他就是好莱坞先生,捧红了众多巨星:詹姆斯·斯图尔特(Jimmy Steward)、加里·库柏(Gary Cooper)、琪恩·亚瑟(Jean Arthur)、芭芭拉·斯坦威克(Barbara Stanwyck)、克拉克·盖博(Clark Gable)。然而,卡普拉从没有像茂文·勒鲁瓦(Mervyn Leroy)和迈克尔·柯蒂兹(Michael Curtiz)所做的那样,试图退居幕后,而是成为“片名前的名字”——他比他的同仁们懂得如何更好地利用这个系统。

他声称要做旗帜鲜明的精神领袖,对于这一点我们是可以接受的。因为,他的名声使他在电影界拥有了个人力量后,他却立刻表示,希望与这个培养他的系统区分开来,这样他便可以发表更为个人的观点。卡普拉于 1939 年开始自己的电影历险——担

任独立制片人。必须承认,其出发点首先是经济利益。他不愿意看到自己掏空心思、辛勤努力得来的果实被哥伦比亚电影公司摘走。但是,他也诚然希望可以远离执行制片人父亲般窥探的目光。他为什么必须为了剧本内容或人事方面而讨价还价呢?既然他已经在这个系统中取得了显赫、自主的地位,他为什么不能以法国人的方式选择自己的方案和合作者呢?他为什么不能直截了当地说出自己的想法呢?只是因为经济上的独立地位赋予了他道德上的正直感。

笔者认为,此事至关重要:卡普拉将他首部独立制作的影片《约翰·多伊》看作一个向好莱坞系统以及处于这个系统边缘的知识分子证明自己的机会,为了证明自己是一个有良心、有主见、有才华的人。他本人曾这样说道:

> "我并不是因为评论家的存在而生气,而是他们傲慢的态度激怒了我。我一口气创作出了七部非常优秀的作品,名噪一时。如果我在百老汇有如此壮举,我一定会备受推崇……就像以前一样,我最近的三部电影——《消失在地平线》(*Lost Horizon*,1937)、《浮生若梦》(*You Can't Take It with You*,1938)和《史密斯先生到华盛顿》(*Mr. Smith Goes to Washington*,1939)——没有一部被评为纽约评论家年度十佳电影。
>
> 因此,我可以坦诚地说,是票房观众成就了过去以及现在的弗兰克·卡普拉。我并没有对动作片特别着迷,没有享受金钱带来的特别优惠,也没有依靠裙带关系或是评论影响力。我只是在做我该做的事情,而观众对之反应颇佳。此外,我的作品需要成熟评论的喝彩,但并不强求这一点。卡普拉所塑造的颇具诗意的三流人物,突破了外部浮华嘈杂的评论。
>
> 因此,《约翰·多伊》这部我自己独立制片的电影志在赢得好评。我和里斯金(Riskin)将以对当代现实的叙述来使评

论家们震惊。我们将为他们讲述一则残忍的故事——使本·赫克特(Ben Hecht)听起来像埃德加·格斯特(Edgar Guest)一样。"①

这部电影确实赢得了评论家的正视,并受到无尽的赞扬,对卡普拉而言,更重要的是,电影产业中他的同辈为他的勇气而喝彩。大卫·塞尔兹尼克(David Selznick)曾说,这部电影令他为身处这个产业而感到自豪。"②

塞尔兹尼克和评论家们似乎喜欢电影中直接呈现出善良与邪恶之间的冲突,而结局则不要太明朗。那个时代是丑陋的,欧洲的希特勒和美国的法西斯主义者使得民众对仇恨和邪恶有了具体的认识。在《约翰·多伊》中,卡普拉式的民间好人表现痛苦时"打破了均衡",这使他那平民主义影片所预先设定的清晰的道德化解决方案失去了作用。"我现在不得不在我和观众的想法之间寻找一种解决方法。"

《约翰·多伊》被自觉地设定为一个远大的抱负。卡普拉将其视为个人风格的电影:凭借这部电影,他站在独立的立场和好莱坞对话,并就经济萧条以及来自法西斯的诱惑和观众进行交流。他想要发出真实的声音,并认为,如果这部电影不如《史密斯先生到华盛顿》或《迪兹先生进城》(*Mr. Deeds Goes to Town*, 1936)那么讨喜,原因就在于其吐露了真言。

这就是"盲目乐观者卡普拉的另一面"。在《史密斯先生到华盛顿》或《迪兹先生进城》(*Mr. Deeds Goes to Town*, 1936)中,影片描述了乡村美德可以净化腐败的城市,就像山泉流过城市一样;而在《约翰·多伊》这部影片中,却是城市道德在乡村的推行。确实,片中的乡村政治作风已经腐败,甚至连英勇无畏的小伙计都

---

① 这个和下一个关于电影生产史的注释来自 Frank Capra 所著的 *The Name Above the Title*(New York: Macmillan, 1971), p. 297。

② *Ibid*, p. 305.

已受到恶习影响,不再天真无邪。加里·库柏扮演的约翰·多伊几近于一个道德代码、一块等待被善或恶利用的白板。更加令人困扰的是,世界上像约翰·多伊一家这样的家庭,只有在非政治的社会集体中才能获得道德力量——人们在自己的道德之上获得这种社会的道德力量。然而,在1940年遭受一次政治力量的打击之后,显然这种道德力量就已经被圈养。由于德国的所作所为,问题已经不在于政治程度的多少了。政治已不可避免,而在卡普拉的世界里,政治不可避免地成为反面角色。

这种矛盾是无法克服的。对于单独个人而言,道德是不存在的,许多人聚集在一起,便产生了道德。然而,一旦这种聚集是以政治的方式来实现的,那么这些人就会变得道德沦丧。卡普拉认为,正是这种体制化扼杀了人类最美好的本性。

就在拍摄《约翰·多伊》这部电影时,卡普拉根据以上规则在洛杉矶组织庞大的霍比工作室(Hobby Shop),其蓝图为一栋满是工作室和供货商的大楼。他希望艺术家们能自由自在、不受拘束地工作,这样一来,灵感创意便会如雨后春笋般冒出来。而专利均归霍比工作室所有,其一半的获利则要投入到这个规模逐渐扩大的慈善工厂的运营中去。在这个本地计划中,卡普拉的合作伙伴是霍华德·休斯(Howard Hughes),此人提供绝大部分的资金,而卡普拉则凭着一腔热血经营着这个工厂。就像所有的本地计划一样,遭遇残酷的现实后,这个计划以破产告终。具有讽刺意味是,正是《约翰·多伊》这部关于小人物的电影使卡普拉想要帮助这群人的希望破灭。卡普拉宣称,是希特勒和裕仁天皇搅乱了他的计划。他还指责他们抽走其电影中的温暖和乐观的精神。他甚至暗示,正是当时那个"时代"导致了他的失败——没能为电影设计一个自然顺畅的结局。

卡普拉认为电影与历史之间关系密切,历史对电影的影响是即时的。如果他的电影比较阴暗晦涩,则是因为20世纪40年代的政治氛围就是如此。好莱坞的氛围亦如此,抑或是卡普拉觉得

自己是在这个环境中奋力寻求着独立的地位。《约翰·多伊》中不仅仅弥漫着这种时代氛围,还会清晰地展现世界上像约翰·多伊一样的人们以及好莱坞的个人主义者所面临的问题。

严格意义上讲,《约翰·多伊》并不是一个寓言,但影片却触发了权力结构和小人物之间的冲突,而后由出版社的技术官僚调停。技术官僚在影片中所做的事情和卡普拉自己的工作情况非常相似。芭芭拉·斯坦威克在影片开头就失去了工作[1,2],原因是上司看不中她的才华,并对她的需求视而不见。她在那个圈子里的生存能力以及飞黄腾达的能力,道出了卡普拉对自己在残酷的好莱坞圈子里取得成就的感受。

卡普拉以一种典型的方式尽可能戏剧化地展现了权力与普通市民之间的矛盾冲突;对我们而言,最有趣的则是这种冲突直接和媒体的问题相关,也直接和劝谏相关。一方面,我们看到 D. B. 诺顿(D. B. Norton)庞大的通信网络:广播站和报社。政治人物通过一种装置,可将声音放大到刺耳的程度,从而淹没一切反对意见。另一方面,普通市民之间则亲密地、秘密地交换着彼此的想法。深夜,芭芭拉·斯坦威克会从父亲的日记(曾经是朴素,也是最值得信任的媒介)中汲取灵感;那位号称"探测器"的怪人挨门挨户地去寻找那些郁郁寡欢的老人,约翰·多伊俱乐部便是通过这种方式组织起来的;最终,一个拥抱,甚至自杀式的威胁成为最后真实的劝说方式,身体本身成为了沟通交流的手段。

卡普拉显然想通过努力使温情战胜冷冰冰的技术,"在场"征服"缺席",那么,他自己的语言又代表了哪种媒介呢?《约翰·多伊》这部电影又是一种什么样的沟通和说服形式呢?卡普拉自己当执行制片,并掌握着这部电影的几乎所有的方面,他当然会觉得自己可以在电影中保留个人存在(父亲的那本日记象征着个人存在)的光晕。卡普拉过于单纯地认为,如果个人是纯洁的,并且依托的组织机构具有独立的地位,那么,此人所做的事及所说的话也是可信的。这样,其言论中如果存在任何混乱或迷惑之处,

则均由外部力量所致——通常为政治力量。

然而,这根本是无稽之谈。首先,不仅卡普拉所谓的独立公司在每一个组成部分以及制作团队上都与好莱坞有着联系,而且其独立公司还被好莱坞奉为经典。从1937年始,知名制片人和导演已渐渐发觉:打破工作室契约系统而成立独立的公司对自己有利,《乱世佳人》(*Gone with the Wind*,1939)就是一个很好的例子。换言之,好莱坞系统十分健全,但在经济运作方面仍处于转型阶段,而卡普拉只不过是站在了这个系统中的前沿位置。其次,也是最重要的一点,电影不像机器那样,能够用来传达作者的想法,而只能说是这台"机器"允许他传递什么信息。卡普拉本人最相信这台"机器",他所有电影都应用了好莱坞式的语言,也必然地传达了好莱坞的价值观。

在好莱坞系统中,《约翰·多伊》也不例外。毕竟,这部作品显然只是卡普拉对其前期电影再加工后的作品。影片内容十分混乱,混合了多种电影类型,尤其是新闻电影和华纳公司的霍博电影(hobo film)。这部电影的走向和外观取决于好莱坞系统,而非卡普拉的精神意志。他无力赋予这部电影一个令人满意的结局,就证明了这点。在众多试映观众面前,卡普拉放映了五种不同的结局,希望可以为电影找到一个合适的结局。显然,到底哪种结局合适以及随后的影评均取决于当时的大众电影品味,卡普拉本人并无法做出决定。甚至卡普拉自己就无意识地表露出其对电影机器的顺从:"为什么上百个场景最后却演变成了一个拼图游戏?影片的大部分都很成功,可是为什么最后的场景却没能出色地与前面部分衔接在一起呢?"①

像卡普拉的其他所有电影一样,《约翰·多伊》确实是一个拼图:上百个拼块被巧妙地拼在一起,几乎达到了无缝衔接的水平,进而展现出一部条理清晰的电影。这就是经典的好莱坞方式:运

① *Ibid*,304.

用一套严密的、机密的技术来抑制各片段(声音或图像)中的趣味性,从而推动整个故事的趣味性。故事不仅仅来源于传统的种类和主体,其节奏是将冲突、高潮和结局展现出来,还要用可能达到的最清晰的光线将其展现出来。整部"电影机器"致力于阐明角色间的关系及情节的发展。这意味着需要着力塑造角色,凸显其重要性,并使得人与人的对话战胜自然的声音;意味着需要运用背景音乐,来唤起观众的同情心;意味着当灯光和音效已经破坏了电影之前的情景时,依然需要持续保持其强度和高度;意味着通过摄像机的移动,将兴趣点和匹配剪辑集中于动作上,以隐藏镜头变化;意味着通过"视线—视线"(glance-glance)①,或"视线—物体"这一模式的剪辑[1,2]及加入的特写来布置角色所处的环境;还意味着运用可视的过渡(如叠化、淡入以及划变等效果),以获得清晰的间隔效果。

在那个年代,这些技术的应用已是司空见惯,我们因而不忍指责卡普拉对这种技术的滥用。然而,讽刺的是,他认为这些技术可以传达出其"行文"自由和自然的信息。事实上,他的电影系统和电影恶人——D. B. 诺顿的政治阴谋一样强势、极端。二者均利用美好的情感及小孩出生这些片段,来制造一种效果,即某种事物是不可阻挡、不可置疑的,这些事物强大到令其组成部分黯然失色。我们已得知如何分析经典好莱坞系统的庞大。而在《约翰·多伊》中,这种话语的作用则最容易阐释清楚。但使好莱坞系统焕发生机的事物就是使《约翰·多伊》生机勃勃的事物,即一种紧张状态,这种张力体现在军事化的规律性、占主导地位话语的精确性与影片中大胆加入的弱势一方轻快活泼的节奏之间。尽管这个系统最终和谐了为数不多的这种"不同意见",但还是受到了它们的挑战。在《约翰·多伊》中,这种传统的手法从两个方

① 视线—视线,类似于两个人物互相观看的正反打镜头,如先出现一张面孔,再出现另一面孔,后者正在看前者。

面被取代:一方面是斯拉夫科·沃卡皮特奇(Slavko Vorkapitch)[①]的蒙太奇系列镜头,另一方面是三个主角各自的声音,随即回荡着他们演员生涯的回声。这就带给观众一种亲近感,这种感觉在其他影片、电台采访、杂志故事以及其他公众媒体机构中才能感觉得到。卡普拉渴望在好莱坞世界中发出自己的声音,而沃卡皮特奇、库柏、斯坦威克和布伦南(Brennan)则似乎希望以自己的方式在严密的电影逻辑中进行阐述。

蒙太奇系列镜头是能够确定的为数不多从默片时代遗留下来的电影元素,并在20世纪30年代电影中一直沿用。传统的好莱坞系统始终对它消化不良,因为虽然其有着使系统受益的功能,但是,它违背了构建好莱坞系统的法则,违背了关于看不见的技术的法则、故事发展的清晰度法则、角色优先的法则,而最关键的是违背了叙述一致性的法则。

在《约翰·多伊》拍摄之际,当然,关于这些处理手法已经有了约定俗成的规则:蒙太奇系列镜头出现时间非常短(很少超过90秒钟),以此完成叙事的转变。这些手法需通过电影传达出来,但它们并不会对话语权构成威胁。作为叙事的主要手段,它们非常适合。它们的构建需要秉承非常严格的传统:允许强烈的对比,但决不容许过于突兀的剪辑。叠化和富于创意的划入划出必须将完全不同的图像元素连接起来,从而使观众感到轻松。影像叠加的淡入和淡出有时就是由上述这种效果导致,经常将一个复杂的图像叠加于一个更加稳定、清晰可辨的图像之上,譬如,一个

---

① 斯拉夫科·沃卡皮特奇在好莱坞是一个深受敬畏的角色。作为一个东欧难民,他曾参与过20年代的实验电影,这一点在《一个好莱坞临时演员的生与死》(*The Life and Death of a Hollywood Extra*,1928)中得到了最充分的体现。在经典好莱坞电影时代,他曾制作了无数的蒙太奇镜头。就蒙太奇镜头自身的质量而言,在这方面,他不愧为一代宗师。如希望了解他的生平和作品,可参考 Vlada Petric 的"The Vorkapitch Effect," *American Film*, No. 3 (March 1978)。

单词、日历中的一页、一个关键角色的面部。蒙太奇系列镜头的声音伴奏经常会逃离其狭窄的“路径”,而在图像之间自由地来回“穿梭”。这种自由使其要么制造出一种非故事情节的音乐,要么仿效图像渐隐效果,制造出一系列相互交叠的声音片段。

这种无节制的、实验性的“内置影片”合理与否,取决于其是否符合整个话语的语段逻辑,有了这样的逻辑,它们便会具有一种功能——即作为一个语段单元而发挥作用。起初,它们取代了体现时间、空间及因果变化的标题。确实,它们曾经被视为场景之间的渐隐,这时,放映机神秘地放慢了,展示出细微的子场景和一些液体化学物质,这些化学物质可使一个场景切换到另一个场景,制造出逼真的效果。这样,蒙太奇系列镜头的能量就被其在叙事中所起的功能所抑制,即一种单一而明确的功能。为了展示其技巧,也为了它似乎对杂乱无章的清晰度和方法的挑战,蒙太奇系列镜头顺从于好莱坞叙事风格的标准逻辑。

《约翰·多伊》的情况正是如此。三个蒙太奇系列镜头均衡地分布于影片中 16 毫米的胶片上(每个卷轴中间有一个蒙太奇系列镜头)。其长度分别为 54、57 和 32 英尺,约合 1 分钟和 90 秒之间。它们的特点是每三秒出现一个新的图像,但叠印的应用使其显得有些复杂。而这些叠印有时为多重叠印。

在这些镜头段落背后的相近程度由于图形相似性、细节叙事(mini-narrative)、银幕方向、节奏变化的不同而有所改变。第一组这样的镜头段落就是很好的例子。加里·库柏被新闻摄影机抓拍到一副生气的面孔[5]。这个表情装饰了场景中多次出现的那份报纸,被视为交换的对象(加入钱和门铃,其目的在于将交换这个问题主题化,而接二连三的报纸镜头则已预示了交换这个问题)。在两处细节叙事中,我们看到芭芭拉·斯坦威克发疯似的打着字(画面被置于一个向上仰视的低角度镜头中[4]),写文章揭露在给穷人医疗援助的过程中出现的贪污渎职和丑闻。我们看到肮脏的金钱被传来传去,也看到了一个穷困潦倒的家庭。这

些细微的主题都是以头版头条为中心，而这个大字标题则再次凸显了文本作为交换商品的优先地位。在这三个不同的镜头中，展示购买报纸的镜头被加快了速度，这便导致了蒙太奇系列镜头（那些效果图）的闲置。此处，在一个叠加于成摞报纸上的画格中，约翰·多伊剧增的知名度以及报纸流通量的加速一览无余地展现出来。当那些报纸所引起的反应大到一定程度时，这个系列镜头最大胆的转换便出现了：报纸汇成浩浩荡荡的队伍，开始移动，不是上移，而是向前移动，直至演变成在市政厅上真正的游行。市长晕倒了，继而，这一讽刺性的镜头被切换到了另一个镜头——一个政府官员正竭力自保。这是必然的。影片用混合声道来处理了州长的讲话，接着镜头推近他的面孔变为特写，这个特写接着溶为举着望远镜的 D. B. 诺顿的脸，他正回望着镜头。这一组镜头至此结束[6]。这是影片对最后一个关键角色的介绍。这个介绍可谓精彩绝伦。

卡普拉本身并不是一位善于指导演员的导演，但是，在对演员的调用方面，他是无可匹敌的。他的与众不同之处在于对演员的表演具有很大的启发性，我们可以从影片中二流演员出色的表演看出这一点。撇开斯坦威克，库柏和布伦南暂且不谈，片中其他演员的表演才华已经发挥到了极致。卡普拉因为他们的相貌而选中他们，并将他们长时间地置于屏幕之上，以提升其对台词和表演的把握，然后，又将之与下一个呆板角色的功能性表演姿势相对立。这种方式所产生的相对意义上的成功要归功于由卡普拉操纵的选角部门。比他三十多年来所取得的成就更成功的是，他像对待机器中的齿轮一样对待《约翰·多伊》的这些演员：先将镜头快速切至其脸部特写，让观众理解他们的台词，而后将他们移出屏幕。这种手法在影片中非常明显，因为库柏、斯坦威克以及布伦南是在用别的方式演绎，我们会觉得这些方式是他们自己的风格，这些方式与卡普拉的方式背道而驰。

尤其是库柏,他想从其角色所给的空间、摄影机镜头的限制中以及故事情节发展所用的时间里力求获取自由。在大部分情况下,他都处于这些困境之中[7]。但是,在少数几个节奏放松的镜头,他却在主导着影片情节的走向,暂时将我们的注意力从那些排列紧凑的镜头中转移出来。当卡普拉给斯坦威克和她的摄影师镜头时,或者当库柏大谈特谈自己的梦想时,情况也是这样。在影片中,卡普拉约束着库柏,就像他在20年代的影片中约束哈里·朗顿(Harry Langdon)一样:必要之时,就会像向后拉拽他们脖子上系着的皮带一样约束着他们。毕竟,剧本里,库柏的性格古怪而随性,带着有一种渴望了解真相的本能和冲劲。这正是芭芭拉·斯坦威克迷恋他的原因。而在斯坦威克的性格中,除了具有上述所有特质外,还有野心。斯坦威克塑造了一个真实的角色,这使她的表演几乎超越了这个角色。其他人可以很平和,甚至很顺从地处理一些情况,而她在回应某些情况时则会表现得歇斯底里。在第一组镜头中,当她将自己的鞋子丢向康奈尔的窗户时,这种歇斯底里表现得尤为明显。她大致知道如何控制这种能量,也确实晓得如何使用这种能量,来引起别人的注意。于是,在影片最后一个场景中,她以极端的歇斯底里的方式冲着库柏叫喊着,当再也无力发出任何声音后,她晕倒在他的怀抱中。毫无疑问,卡普拉从她身上看到了自己的影子:才华横溢却备受压制,除了有才华还很真实,依靠真实的力量取信于人。芭芭拉·斯坦威克,特别是她的这个角色,要比库柏更适合作为美国性格的象征,因为这个角色机智而丰厚的特质通过一种对价值观基本的认知而得到证实。而她确信这种对价值观的基本认知一定会在最后胜出,而且,她不假思虑地认为,自己正将这种认知推向前方。卡普拉能允许芭芭拉·斯坦威克以这种歇斯底里的方式演绎,是因为就像沃卡皮特奇的混乱无章的蒙太奇系列镜头一样,他可以控制这种"向外"发散的特质,将其锁定;可以将其作为一种对真实性的引用。

不论作为影片角色还是演员，沃尔特·布伦南都是最为桀骜不驯的代表。作为一位名声显赫的表演者，布伦南的表演风格却和斯特灵·哈洛威（Sterling Holloway）以及影片中经常出现的其他人物（相貌或声音为我们所熟知的人物）属于同一类型。然而，布伦南的风格非常独特，他在电影工业中的地位无可辩驳，这让他的表演挑战着每一部想要悄悄地将其置于叙事方式中的影片。毫无疑问，这些均归因于他身上散发出的狂野的直率，不论是他在这部影片和众多其他影片中所饰演的穷困潦倒的跟班，还是那个疯狂但却诚实的罗伊·比恩法官（一年后，在威廉·惠勒[William Wyler]执导的《西部人》[*The Westerner*，1940]中的角色）。换言之，和库柏与斯坦威克有所不同，沃尔特·布伦南的个人力量来源于他所饰演那一种角色类型，仿佛他便是那个类型的代表。而库柏和斯坦威克存在于他们的角色之外，可扮演多种类型的角色，这些角色是对彼此的一种注解。

沃尔特·布伦南所代表的角色类型在《约翰·多伊》中得到淋漓尽致的发挥。因为尽管在影片中他的角色是一个跟班，但实际上，布伦南演绎出了两个极端。他是一个完全没有被社会化的人。面对腐败和卑鄙，他的反应是回归自然，在粗犷和个人主义方面有点梭罗的味道，没有对社会效益方面的考虑，甚至也没有哲学思考的价值。他被当作自然中的人对待，处于社会的边缘。然而，提及社会是什么这一问题，他的存在却显得至关重要[8]。

从这种意义而言，我们最终必将发现沃尔特·布伦南最大程度地阐释了沃卡皮特奇的蒙太奇话语。二者都自然而有趣，均处于占主导地位系统的边缘，却从来不会为这个系统制造麻烦。二者都根据某种荒谬的逻辑行事，以其利比多能量威胁着已建立的秩序，在一定程度上，这个秩序却也需要处理和对付这种能量。正如沃卡皮特奇在剪辑过程中充分发挥了自己的想象力一样（实际上促进了影片的叙事），在影片的尾声，沃尔特·布伦南展现出了他不拘的表演天赋，就像在圣诞前夕给基督教的孩子们的礼物

一样:他站在约翰·多伊一家旁(仍然处于边缘位置),为约翰加油鼓劲,并引入了一个新的社会全景。他也被和谐了,融入了这个社会。

比起加里·库柏,布伦南则远远更难融入社会。布伦南在影片最后一刻才接受社会化,影片对这个过程并没有任何解释,当然更没有明确的说明,而观众甚至几乎没有注意到,正是通过这种方式,暗示着这部影片宁愿将布伦南视为"密友",追随加里·库柏,如同李尔王的弄臣追随李尔王一样。但是,就像莎士比亚笔下的"傻瓜们",布伦南亦拒绝被同化。在戏剧模式中,他显得十分荒谬,从普通人物的关系上看,他似乎显得失衡。下图显示的是对立冲突角色的原始列表,根据人物各自承担的义务大小而呈降序排列:

权力和手段	个人价值观
(政治)	(情感)
希特勒(暗示)	耶稣(暗示)
D. B. 诺顿	斯坦威克的父亲
政客	斯坦威克一家
报社的技术官僚	公民(俱乐部成员)
斯坦威克	库柏
沃尔特·布伦南	

当然,随着影片情节的发展,通过斯坦威克的父亲和家人,斯坦威克个人价值观的不和谐之处显露了出来。在影片开头,她希望通过利用库柏,从而使其手段服务于情感的、非政治的沟通。当然,最终,她必须恳求库柏接纳她,像先前她接受他那样。她的手段最终以失败告终,而人与人之间的交流(一个拥抱、一条即将赴死的生命)则使得她永远地回到了库柏的怀抱。然而,就像她从前所希望的那样,这次库柏变成了她的父亲,这样,在他的怀抱

中,她既扮演着情人的角色,又扮演着被父亲保护的女儿的角色。

所有这些都具有显著的好莱坞风格,成功地使每个角色的功能在影片中都得到了出色的发挥,但除了沃尔特·布伦南的这一角色。没人对"上校"示好,诱导其进入社会秩序。在影片中,他从一而终地以这种角色存在:代表着混乱的永久可能性、最终的自由和想象的可能性。在数次加里·库柏做决定的时刻,这种情况已表露无遗。作为被围攻的人,准确地说,是在银幕上被围攻的人,库柏将视线转向"上校",此人正站在出口处,手里拿着5000美元,眼里隐约闪现着恶作剧的光。然而,父亲的命令就在眼前,最后,库柏还是用最顺从的语气同他讲话。

沃尔特·布伦南抛出的诱惑使其与恶人 D. B. 诺顿这个影片中最为精明的人物处于恶劣的关系中。二者都鄙视平民百姓,这一点我们可以从一个镜头的渐隐中看出,布伦南冲着约翰·多伊俱乐部成员们叫嚷道:"你们这些狗奴才,给我滚!"到诺顿训斥着他的约翰·多伊俱乐部成员们怎么做清洁打扫工作。二者做事都纯粹为了自己的利益,按着自己的意愿行事。二者都生活在一个男性生活圈中,都站在一旁,冷眼旁观,以各自的方式鄙视着日常生活。虽然方式截然相反,但二者都是充满浪漫色彩的角色,完全根据自我的道德观行事,更确切地说,是完全根据自己的"非道德"的价值观念行事。他们对文化的威胁都是非一般的,是同性恋对异性恋世界的威胁,这种威胁被视为一方面陶醉在暴力和法西斯主义中,另一方面陶醉于享乐主义中。在卡普拉的字典中,诺顿的威胁是来自右派强权秩序的威胁,而"上校"则较为卑微,但更吸引人,他坚持着民主极左思想——几乎已达到无政府状态。

卡普拉曾试图寻找一种折中的途径,以一个普通公民的口吻说话。库柏就是被选中的在影片中担任这一视角的角色,被置于为争取 D. B. 诺顿权威的论战中。在这个活动空间中,卡普拉自己规划的逻辑和诺顿的政治机器让库柏成为一个拿着半截钢丝

钳啜泣的孩子。从这种意义而言,库柏已遭到阉割,回到了伊甸园的混沌生活中去,是性和政治成熟前的时期[8]。

卡普拉的梦想,即将个人价值观置于一部好莱坞影片中,就像约翰·多伊的信仰一样,是政治之外的民族觉醒,这个梦想在此处因其自我逻辑而中断。那些生活在自大和算计之中的人会因此而死去,特别是那些幼稚到想要为了一个"善良的理由"而利用它的人。这就是我们从严格意义上的电影方式中学到的东西,在这种电影方式下,沃卡皮特奇的蒙太奇逻辑使一张张自由随意的图像呈现出规律性。

另一方面就是沃尔特·布伦南和他的诱惑,他们共同存在于影片叙事欲望之外,偶尔也会被影片中的主演们接受。影片中没有一个镜头能比这个镜头有更多诗意的共鸣,虽然从叙事角度看,这个镜头显得不必要:库柏和布伦南玩耍着他们的"小玩意",并在一辆货车上起舞。这是逻辑的尽头,这辆火车驶向桥梁下面的篝火,驶向管道的浓烟,以及其他无谓的乐趣。库柏的表演就是一种无用的快乐,而卡普拉从来没有充分说明其目的。

正是在这个时刻(库柏受到阉割,以及与沃尔特·布伦南回到婴儿般的生活),卡普拉丧失了信心。这成千上万个片段形成了一个无法完成的拼图。但是,此处卡普拉所展现的直率并不应使我们缴械投降。缺失一角的拼图并不是一部残缺的杰作,而是一部不连贯的作品。沃尔特·布伦南就是这种不连贯的象征,而他对加里·库柏友善的追随必然会对每个好莱坞思维的情节结局进行一番嘲讽。

正是在此处,影片改变了语域,将公众的叙事语调留在活动空间里,而让影片发出良心未泯和宗教戒绝的声音。于是,沃卡皮特奇开始从加里·库柏的角度剪辑,为时 60 秒。然而,诺顿主宰了讲述库柏名气攀升的第一组蒙太奇镜头,也明显地操控了讲述约翰·多伊全国运动的第二组蒙太奇镜头,最后一组蒙太奇镜头并未在公众力度上有所上升或扩展,而是向下钻,像水通过下

水道钻进朗·约翰·威鲁比心中打漩一样,此时的他正精神紧张地躺到"上校"的篝火旁。

这组蒙太奇主要由那些已出现过的镜头组成,而这些镜头的重组却很令人心烦意乱,呈现出了威胁与谴责:这种噩梦般的镜头延续着,直到对库柏产生影响,而这种影响在任何逻辑上都无法成立。这出戏开启的不是外部的因果联系,而是对证据和憧憬的有节奏的积累。接着,沃卡皮特奇立刻以一个渐隐来承接:从库柏在黑暗的窄街上渐渐远去的镜头,渐隐入另一个镜头——圣诞前夕大雪中神秘的市政大厅。

沃卡皮特奇的蒙太奇手法在此处转变了功能,从公众的和政治的语调转变成了亲密甚至精神分析的语调。这也为最后一个语域的改变(转换成了神圣的气氛)做好了准备。在市政大厅屋顶,空中响彻着圣诞铃铛声,诺顿毫无戒备地站着。当斯坦威克晕倒在库柏的怀抱时,她的歇斯底里已经耗尽,在贝多芬的《欢乐颂》中,音乐的张力像雪花般从空中飘落。加里·库柏变成了约翰·多伊,变成了斯坦威克的父亲,变成了耶稣本人。

"物归原主,各有其属",卡普拉对这句格言深信不疑。他力图解决影片情节中及他本身在好莱坞的际遇中个人纯洁性和政治有效性之间的冲突,他觉得耶稣解决了这个冲突。确切地说,他躲在耶稣的身后,但其实两者都未能解决这个问题。神圣的语域本身似乎试图令所有质疑的声音安静下来。

在好莱坞电影中,许多影片改变了语调、叙述策略,甚至其所属的类型片规则,从而使其结局为大众所接受,《约翰·多伊》就是这众多影片中的一部。此处并非诋毁这部影片,或者诋毁其所属的类型片,我们应该看到,影片显露出了一种张力,这种张力体现在每一部经典的好莱坞影片中,即传统逻辑的权威与演员和可视技术的更为自然的气氛之间的冲突。我们所分析的大都是其叙事逻辑的源头所在。笔者认为,好莱坞一直都承认其所谓经典手法的破产,并在每部电影里对其提出挑战。如果将这些影片中

自发的、有趣的、真实的亚语音与同样的老歌和歌手并置于一个合唱中,并烘托这些老歌和歌手,我们则至少需要审视二者之间所产生的众多的冲突之处。

在《约翰·多伊》中,当合唱队(沃卡皮特奇和主演们)被迫完成这首卡普拉以及其叙事逻辑未能完成的歌曲时,这种冲突尤为凸显。卡普拉从只能发出尖锐声响的话筒前后退几步,让我们把表演当作表演,把技术当作技术,但愿能赋予其影片一个适当的结局。

在这个古典时代,好莱坞总是站在最高处,甚至在那些像《约翰·多伊》一样叫嚣着闹独立的作品中,情况亦如此。然而,好莱坞想要淹没或和谐掉其他声音而做出的一些调整却是具有独创性,并且丰富多样,就像卡普拉在《约翰·多伊》中所做出的调整那般。当其权威的声音遭到质疑时,好莱坞最为有趣。笔者认为,在大部分的时间里,好莱坞都是处在质疑声中。对观众和分析者而言,这种追求统一产品所产生的复杂性理应比这个系统的相似性更为有趣,而我们则过早地为这个系统的相似性贴上了"经典"的标签。

Chapter 6

法国优质乐团演奏的《田园交响乐》

如果说文学经常支援电影，这种情况在战后的法国达到了高潮。1945 至 1948 年间，法国受困于险恶的内战（包括工业肃清运动，仅仅是基于与入侵政权的可疑关系而设立审判法庭），受迫于 1800 部美国影片开始涌入欧洲大陆，受限于经济和生产的悲哀，此时，为电影筹集资金变得十分困难，是否能完成一部影片变得无法确定。

法国国内对此的反应，可见于官方刊物《法国电影》（*Le Cinéma Français*），并可用一个词——“优质”（quality）来概括。法国文学被援引是“优质”电影的模范和根源，而这些优质电影则将会主导整个电影工业直到 50 年代。

“优质”是一个具有浓厚意识形态的词，与好莱坞基于影片数量和对某些电影的巨资投入而形成的“批量”（quantitative）电影工业相对。人们认为，没有这些资源，法国电影体系只能靠不断探索创作人员的高品位、智慧和创造力才能得以存活。不像好莱

---

* 本章首次发表在 *Modern European Filmmakers and the Art of Adaption* 上，此版本稍有改动，经 Andrew S. Horton 与 Joan Magretta 编辑（New York：Ungar，1981）。

坞的流水线作业,法国大量艺术家和手艺人组成的“团队”(Équipe)以令人尊敬的传统方式从事令人敬仰的制作项目,这种创作机制的模式培养了他们的品味、智慧和创造力。没有一个项目会比改编更契合这样的电影艺术理念,因为这时候进行改编的对象已经受人尊敬,且已经具备市场基础。因为要依赖国外发行从而获得利润,法国最聪明的做法是动用它举世闻名的历史文学。也许更重要的一点是,历史文学在美学及道德方面的价值,有望给缺乏资金的电影业添增些许成熟的虚饰。

优质电影的成熟和优雅品味被一味标榜,以致发展成了洋洋得意和自我满足。从影像上看,这些影片看起来像精心装点过的商店橱窗。从叙述上看,这些影片十分整齐,将一个抽象的道德难题转换为一个戏剧难题,这种转换没有留下任何残余物。那些表演夸张的演员们,那些由克里斯汀·迪奥以及其他品味高雅、引领时尚的设计师们提供的华丽服装,都传递出了言简意赅、中规中矩的对话,其目的却不是为了映衬戏剧中的其他角色,而是为了讨好那些花钱观看情节、表演以及文化的观众——简言之,即花钱观看的观众。

这些影片索然无味的制片厂样貌、保守的剪辑风格以及冰冷的气氛遭到了全世界观众的反对,我们可参见特吕弗在 1954 年的惊人评论——《法国电影的某种趋势》(“A Certain Tendency in French Cinema”)。[①] 如果这个时代仍然吸引我们,那主要是由于其与文学的联系。因为今天的我们可能会谴责公共电影(public cinema)和橱窗电影(showcase cinema),喜欢有个人风格和流畅自然的作品,不过也愿意承认文学经典的宝库可能需要另外一种对待方式。作为过去的残余,伟大的小说带着特权存在于现代,并

---

① Francois Truffaut, “A Certain Tendency in French Cinema,” in *Movies and Methods*, ed. Bill Nichols (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1976), pp. 224 - 36. 原文见 *Cahiers du Cinéma*, No. 31 (January 1954).

需要我们尊敬地对待它们:用牛皮纸装订和进行高品质的改编。在这些改编中,几乎没有一部作品可以比让·德拉诺瓦改编的纪德的《田园交响乐》更有价值。这部影片于 1946 年在戛纳首次放映。

让·德拉诺瓦导演这部影片而展现出来的才华是与生俱来的。作为一名新教徒,他谨慎细致,因而总是被看做"冷冰冰的"、对道德和形而上学的问题着迷的导演,然而,他却总是能在票房上取得成功。他早期的影片可回溯至 1938 年,这些影片展现了他在很多类型的影片之间游刃有余的才能。但是,只有拍摄完《永恒的回归》(*L'Éternel retour*,1943)后,他的影片风格才变得独树一帜。这部影片的编剧是让·谷克多(Jean Cocteau),二者的合作天衣无缝。

《田园交响乐》很适合德拉诺瓦的性格气质。由于其原作在文学上的名气和豪华的演员阵容,这部电影成了众多媒体宣传的对象。影片在评论界和票房上的成功奠定了德拉诺瓦在法国电影工业中不可动摇的地位,也诱使其冒险尝试了其他抽象的主题。他立即执导演了让·保罗·萨特(Jean - Paul Sartre)的原创剧本《戏演完了》(*Les Jeux sont faits*,1947),以及另外一部杰作《上帝需要男人》(*Dieu a besoin des hommes*,1949),影片改编自亨利·盖菲莱克(Henri Quéffelec)的著名小说。

50 年代时,由于德拉诺瓦影片处理方式的可预见性和影片中死气沉沉的表演,评论界开始将批评的矛头指向了他。特吕弗于 1954 年批判了他之后,他顶多被人们视为一位可靠的制片厂导演,一年之内成批地制造着影片,而其中最为有野心的则是在历史和文学方面场面壮观的影片。1950 年之后,人们已经不再期望德拉诺瓦有所创新,但在 1945 年,整个法国电影界都期待着一部天才之作,至少是一部严谨和得体的作品,其改编电影的质量应配得上安德烈·纪德(André Gide)的作品。

现在这个年代再去看《田园交响乐》,就是去进行一项复杂的

阐述任务。一方面,我们仅仅是被影片制作质量的精确和细致所打动。这部影片是一部华美之作,但却看似内敛。例如,在影片里我们会看到山区的场景并非起着点缀作用,其价值在于形成了一种结构。《田园交响乐》让我们去欣赏到一种影片,这种影片的制作十分华丽,而今天的我们却难以理解。安德烈·纪德的大名毫无疑问地吸引了我们的注意力,因此我们对其表现出宽容。

然而,我认为,也正是这位安德烈·纪德最后使得我们赞同特吕弗对这部影片的负面评价。这部优质电影整体的风格可能以一种离奇的纯洁表现了小说的语调,而这种风格的刻板却不足以描述安德烈·纪德写入小说中的精致,特别是在多种角度描写方面。所以,我们拥有了一个某种值得一看的影片类型的绝佳范例,但是这种依赖对文学作品进行改编的影片类型在公平对待它所赞颂的文学上却不够灵活。电影史学者们可能会对这部影片非常满意,而文学学者们却可能会对其彻底失望,包括安德烈·纪德本人。然而,所有人都会同意以下观点:不论《田园交响乐》被改编了多少次,这部影片仍是电影史上的顶峰(当时那个时代急切地盼望着将这部小说改编成电影)。纪德也很清楚这一点。

安德烈·纪德创作了一部本看似贫乏,实则充满传统意象的小说,所以他知道不能对德拉诺瓦要求太苛刻。情节的复杂性形成了一个道德难题,而法国电影已经学会了如何描述和解决这个难题。小说很简短(大概 70 多页),虽然有关对其编辑和修改的抱怨不可避免,但简短的篇幅使这种抱怨有所减少。最后,纪德的古典风格和这本书一流的结构与优质电影的充满文化的声音十分契合——这种文化的声音曾经非常崇高,而且准确无误。

道德难题是纪德在这部作品中最重要的成就。一位加尔文教牧师在路边捡到一个惨遭遗弃的盲人小孩,而后精心抚养照料她,使她沐浴着智慧的光芒,同时,却忽视了自己的妻儿。他对她圣洁的爱和对她的情欲交织在一起,他明显地感觉到了这种情欲,但他只是在一定程度上加以抑制。这个女孩康复后,危机便

显现了出来。在发现自己生活紊乱、黑暗后，她投河自尽，留下牧师孤零零的一人，而牧师一家人变得郁郁寡欢、支离破碎。

纪德在小说《田园交响乐》(1918 年)中糅合了反教权主义和性欲元素，二者精致的混合非常契合战后法国文化的气质和意识形态，尤其契合当时控制电影工业的亚文化群落。正如特吕弗所指出的，这个群体“自由”的情感极其伪善。优质电影亵渎和玩弄着一些事物，宣扬了一种进步主义的甚至共济会式的生活态度。

事实上，改编后的电影版本避开了小说中的神学亚剧情(sub-drama，包括格特鲁德皈依了天主教信仰)。并且，比起小说中牧师和格特鲁德的关系，影片中描写得更为纯洁。这正是当时时代所追求的一种端庄得体的迹象，而这种端庄得体在十年后被彰显性欲的影片撕得粉碎，如：瓦迪姆(Vadim)的《上帝创造女人》(*And God Created Woman*，1956)和马勒(Malle)的《恋人们》(*The Lovers*，1958)。1946 年的《田园交响乐》暗示性欲元素，并嘲弄宗教的严肃性，而并没有彻底表现这两个主题，这种程度就当时的时代而言已经足够了。

其电影改编版本的关注焦点包括通过角色的对称发展来表现这些主题。当小说继续及时地回溯到过去以使情节具有意义，当小说通过牧师的眼神和心理活动来控制所有的表演动作时，影片将我们的兴趣扩展至其所有角色的整个领域。确实，皮埃特这个新角色就是为了这个目的而被加入影片，用来表现牧师儿子雅克所做出的选择，他在故事情节中的作用就如同影片中牧师家庭对于牧师的作用。正如牧师为了格特鲁德抛弃自己的家庭一样，雅克也为了她抛弃了皮埃特。影片通过插入几个关键的描写内心感受的反应镜头和被背叛一方的一对主观镜头来审视这些决定的结果。平心而论，我们须看到，在纪德对小说的第一版改编(已被德拉诺瓦弃绝)中，纪德也为雅克加入了一个女性角色，但是，这个角色比电影版本中的更卑微。

对戏剧性的平衡与对原小说的情节节奏的控制相互对应。

正是这方面使得纪德倍感受挫,并且表面上引起了纪德与德拉诺瓦之间的意见不合。纪德宣称,小说

> "仅在其艺术建构方面讲得通。小说中所述的悲剧由五幕组成,只有在前四幕的长夜之后,最后的价值才会显现。那个年轻的盲女只有在结局时才恢复了视力——对她而言,好事却变成了灾难。一切存在于这个关系的突然破裂之中。他们向我解释说,大银幕的需要使得这个故事可以有新的构思,它不得不被翻译成另外一种语言——转换成另外一种模式。"①

在影片进行到三分之二的时候,德拉诺瓦让格特鲁德获得了视力。正如纪德所言,这么做和影片主要的叙事实践相吻合,但是却软化并抑制了小说中结局突然所带来的惊吓效果。然而,德拉诺瓦在影片中行使着自己的"权利",将故事从牧师的手中解放出来,而将其伸展至整个角色领域,关于关于格特鲁德复明的决定性一幕需要反过来去影响影片中的每个角色。通过故事中最具激情的人物的思想和心理,纪德的小说描述了了这个转折。这种突变性的结局和整体的讽刺效果相一致,如此这般,掀翻了贯穿在小说中整个下半部分的牧师的想法和欲望。

通过情节本身,而不是讲述故事,德拉诺瓦决定将纪德的讽刺整个融入电影,我确信这是他的无意识之举。这么做完全是出于本能,是关于电影某个概念的不容置疑的工作。一方面,这时的法国电影几乎没有能力掌控细微的叙事策略。另一方面,一种无形的压力确保了导演在银幕上对这些事件清晰、平衡的再现:每个故事和每种风格都被转变成了纪德所说的"另一种语言",一

---

① André Gide, *Ecran Français*, No. 65, September 25, 1946。纪德的剧本和一些关于写作环境的讨论收于 *La Symphonie Pastorale*, ed. Claude Martin (Paris: Minard, 1970)。

种优质电影的语言。

除了删减、增加和剧情重组之外，这实际上是什么意思呢？这种语言主要关系到一个完全令人满意的、充满戏剧张力和释放感的结构，关系到某种画面，这样的画面既不是通过一个镜头，也不是通过几个关系相近的镜头组成的，它们使影片的价值均衡地保持在合适的位置。例如，单个强大的镜头结束了父亲和儿子之间由于双方都想要占有失明的格特鲁德而产生的紧张关系，而这种紧张关系要归因于视觉本身的占有欲。视觉使得双方关系疏远，也使得二者与格特鲁德的关系亦疏远起来。在她的触觉（双手的镜头）和听觉世界里，只有她一个人时她才会幸福。德拉诺瓦在父子吵架接近尾声时对这种情况作了总结，这时二者都走到窗前，从黑暗的前景凝望坐在花园的格特鲁德[2]。这个镜头是影片前半段的神来之笔，通过模仿观众自身的处境而获得了吸引力：透过玻璃望着一个物体，可以看见这个物体，而这个物体却不能对这种凝视有所回应，即发光的电影本身以及处于电影中心、失明的性欲。

剧情的下一幕随着恢复格特鲁德视力的手术而拉开序幕。术后的她通过三个镜头出现在观众面前：她明亮的披肩和乌黑的头发使她明显有别于身边裹着黑袍、戴黑色面罩、搀扶着她的修女们，这些修女们以中景镜头出现在画面之中。此外，当她第一次在看得见的世界里呼吸时，画面转接至一个极长的镜头，将她以一种令人刺激的方式解放了出来[6]。这种“解放”的效果是由于镜头的距离，表现了她视野的突然拓宽；同时也是由于工作室中雪花的飞舞而产生的，这雪花既对她视力的恢复传递了来自天堂的祝福，也呼应了她最初被拍摄时白雪皑皑的景色。然而，同时她又被置于一个构图精美的镜头中，这个镜头几乎要将其从玻璃球镇纸中反射出来，她身后的教堂，她眼前的自然景象，以及身边一袭黑衣的修女们将其锁定在一个令人愉快的位置中。她在这种结构中大放异彩，但也被困于这个虚假的结构之中。德拉

诺瓦可以靠近以给其一个脸部特写镜头，而此时她正为她眼前的生活而惊异。她由于视力恢复而产生的快乐成了我们的快乐，她对上帝的感激同时就是我们对这部影片的感谢。有一瞬间，她眼前的世界和这部影片是壮丽的视觉交响曲，是身体和道德特征的和谐结合。

当戏剧冲突不存在于单一的个人，而是被悬置在两个或更多的人物之间时，构图与灯光便几乎会以喜剧的风格对立。格特鲁德到了教堂，来到艾米丽身边，所有人都注视着她的眼睛。艾米丽告诉她，讲坛上的男人就是牧师。不出所料，我们注意到她和牧师之间眼神的交换；因为她现在能够看见他了，他们四目相对，眼神之间充满张力。从她的视角看去，我们看见牧师处于聚集的教民们之上，正从布道坛上往前倾，并几乎要掉下来。他看上去黯然而且严肃，威严但显得有点荒唐。一个反打将格特鲁德置于教民组成的各种构图线条网的包围中。她浅色的斗篷被一束光线照亮。在牧师眼前的这一片人海中，她是最美丽、最出众的一个。当诵念感恩祈祷词的牧师伸开双臂，打破了教民们的震惊和寂静时，第二组相似的镜头变得十分戏剧化。从格特鲁德的视角看去，牧师的这一戏剧手势暗示着耶稣基督被钉死十字架。但剪辑突然跳到相反的角度，我们突然看见牧师像一只捕食的鸟正扑向处于画面中心的格特鲁德，而他那处于前景中的黑色身影几乎快将格特鲁德遮盖。

这种僧侣般的电影风格，在将现实变为舞台造型和背景时，仍保留着现实主义的残痕。的确，改编的形式取决于如何对待文学原著。导演以文学的场景来设计，在文学性很强的每一幕一丝不苟地构建了肢体语言和景观。总的说来，鉴于所有的文学作品都可以说是以过去时存在的，尤其鉴于小说有着日记般的结构，优质电影僵硬的效果似乎是可以理解的。因此电影的风格是纪念性的风格。即使摄影机最细微的操作，如向上仰视的角度、频繁的前移镜头，也带着学院派的感觉，将任何直接和自然的感觉

全然削减[4]。在克鲁佐(Corbeau)的《乌鸦》(*Le Corbeau*,1943)或甚至是卡罗尔·里德(Carol Reed)的《虎胆忠魂》(*Odd Man Out*,1947)中,这样的角度和摄影机的运动都是为了在感观上将观众卷入。但德拉诺瓦坚持结构先于体验,通过摄影机技巧,加剧戏剧冲突,这些冲突只是唤起我们的注意和欣赏,而没有要求我们的参与[3,5]。在电影和观众之间存在一面玻璃,商店的橱窗玻璃阻碍了我们的行动,让我们在视觉上把它留在原地,让我们去理解它,但我们绝不是去进入它,或是去帮助建构它。高雅的优质电影于是呈现在观众眼前,带着一种让影院变得高雅的视觉品味和典雅,这感觉来自过去令人难忘的文学作品,超越正常体验,即使影片正在讲述这种正常体验。

德拉诺瓦因为他招牌式的优质电影傲慢冷静的个人风格,被进步电影批评者们所蔑视,但这种风格使他在《田园交响乐》里创造出了出色的效果。巴赞认为战后出现了一些大胆而且具有创新特色的改编电影,《田园交响乐》便是其中之一。[①] 对巴赞来说,德拉诺瓦在布景中无所不在的白雪里找到了纪德那简单的过去时句子的视觉等同物[7]。二者都清晰而且令人寒心,二者都干脆地开启了一幕道德剧,二者都暗示着宿命和一定的精神干涸,以及暗示着一种情感。纪德通过应用讽刺的、地理上的影像的逆转,来结束了故事的这种感情(或情感的缺乏):"我想祷告,但我觉得我的心像沙漠一样干旱。"

在多年以后,巴赞的弟子阿梅德·艾弗尔(Amédée Ayfre)对雪的描写更是生机盎然。

> 在生理与道德的盲目之间有一个一致的密谋,它阻拦了知觉而且让形式的棱角柔和,削减了所有的对立,而且将所

① André Bazin, *What is Cinema*? Trans. Hugh Gray (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 967), pp. 66 – 68.

> 有的裂缝填补，让世界回归到超越了善恶的原始混沌状态。多亏了人的面容与皑皑白雪之间的和谐，某种价值的建立得到例证，将命运改变后的形状撒在了这出激情与感觉的悲剧上。①

白雪是未被加工的象征主义的一部分，是牧师关键的体验。电影制作者们很快就对此有所领悟。触摸的双重性，是格特鲁德认识世界的主要方法，当然也是情欲的开始，这在关于手的连续特写镜头中得到了探索。清晰性，像是一把隔离的刀，将视觉与其他感觉区分开来。它主要通过米歇尔·摩根(Michele Morgan)所扮演的平静的没有表情的格特鲁德，以及人物彼此间有所控制的表情，还有摄影机那控制一切的感觉，使得人物与人物之间完全隔离。为了坚持这个效果，德拉诺瓦应用了频繁的镜前人物的镜头，格特鲁德朝着另一扇窗户“望过去”，牧师被他自己和他所保护的人镜中的影像所怔住。因为感到热量从窗外倾泻而来，格特鲁德感觉到了阳光。格特鲁德依靠触觉来“看”世界，这让她充满活力，并将她与世界相联系，似乎有种悖论感。

德拉诺瓦决心要坚持这些矛盾和象征，这种决心只是加强了他关于如何对待演员的直觉，但他的直觉往往短暂，而且在当时便被厌恶。② 米歇尔·摩根是有着自然美的盲女的逼真样本，别的演员的表演均是情节剧的风格。我们几乎能看到他们在做出具体的语气和姿态之前的思索过程[1]。他们事先熟背这些部分，将其仔细权衡，然后充分表达。德拉诺瓦将很多室内布景减少到极致，将光线减弱到有效的灰色效果[3]，剪辑前景镜头。当演员们以45度的角度偏依着肩膀，面孔侧对着观众，以此角度进

---

① Amédée Ayfre in Henri Agel and A. Ayfre, *Le Cinéma et le sacre* (Paris: Editions de Cerf, 1961), p. 169.

② Pierre Leprohon, *Présence Contemporaines* (Cinéma) (Paris: Editions Debresses, 1956), pp. 312-13, 318.

行着对话，德拉诺瓦的上述措施都夸大了一种虚假的严肃。向上仰视的角度以及表现主义的阴影，作为视觉上的惊叹号，打断着那些真正有意义的场景[4]。

每当有特别具体的物体和形象出现时，抽象的人物关系支配电影的程度就变得非常明显。牧师用勺子铛铛地敲着冒着热气的碗，同时叫着“小女孩，小女孩，小女孩”，而且雅克所演奏的巴特的前奏也是好例子。他们暗示德拉诺瓦对声音细微的关注有着一种奇怪的随意，特别是考虑到片名，以及纪德所创造的在听觉的和谐和视觉的异质之间的对立。真的，格特鲁德成为了教堂的风琴手，但我们没有体验到她声音中的世界。她完全存在于话语和思想的网络中。她失明时的性感，在纪德的小说中属于无意识的范畴，德拉诺瓦在电影中把它处理得很好。我们感觉到格特鲁德能感知世界的一切，但看不见世界，世界的那些可见性特征将让她惊讶，但不会改变她与生活的基本关系。在纪德的小说中，视觉与声音不可能的相互联系成为了一个关键的类比，暗示着体验的世界和道德的世界不可能的联系。① 此外，纪德的牧师感到格特鲁德同时是一种原始和陌生的元素，在他的生命中爆发，并让他将耶稣与圣保罗相比较。德拉诺瓦更加谨慎和微妙地暗示，牧师必须在两个女人之间做出选择，一个对他充满吸引力，对另一个他有着义务。在电影中，格特鲁德的失明成为传统中诱惑的一个戏剧化前提。

当纪德的主要元素（贝多芬）停止，当乔治·阿瑞克（George Auric）的背景音乐升起并成为普通的电影音乐时，影片的传统性增加。鉴于“众多常见的电影观众”②的愿望，电影中有一个关于富有的公民卡斯塔朗先生的介绍，以及他那被精心布置的小资家

---

① Zachary T. Ralston, “Synesthesia in Gide's *La Symphonie pastorale*,” The Citadel Monograph Series, No. 15 (Charleston, S. C., 1976).

② Pierre Bost, quoted in Henri Jeanson, *Soixante – dix ans d'adolescene* (Paris: Stock, 1976).

庭的介绍。如果电影里没有摆放着水晶器皿的灯火明亮的客厅，电影制作者似乎害怕观众会闹着把钱要回去。卡斯塔朗通过扮演一个十分喜剧化的角色，更进一步迎合了大众的口味。没有在长老会以及那些道德沦丧的居民们中引起异议，卡斯塔朗和他的女儿皮耶特，将情节的喜剧力量加大，在让观众感觉到舒服容易的同时，将他们深深吸引。

在这里，我们遭遇了改编中最严重的背叛，因为纪德的小说通过拒绝让读者舒适地参与进故事，而保住了小说自身所感兴趣的问题。我们被严格地局限在牧师被折磨的意识和良心里。尽管他自我欺骗，在我们面前，他逐渐意识到这种自我欺骗，并因此救赎了他自己，或者，让我们在任何情况下，都不会轻易评判他。那臭名昭著的基德式（Gideon）讽刺从来没有比在这里更牵强和复杂。通过将牧师完全变为另一个人物（虽然是最重要的一个人物），电影制作者们客观地为我们展现了一个故事，给予了我们做出判断的凭借。牧师是有罪的。电影是对虚伪的揭露，将像皮耶特和卡斯塔朗这样“正常”的人物，展现为被假装圣洁的教士所愚弄的对象。在纪德的原著里，没有任何“正常”的人物，也没有任何“正常”的视角。

与小说迥异，电影故事的讲述没有局限，只受到“方便和清楚”原则的约束。电影多次做出微弱的努力，通过笔记本一张张的书页，一张化为一张，试图再现牧师的事后醒悟，这也标志着小盲女成长为米歇尔·摩根。但与此同时，摄影机自由而详细地拍摄了牧师不在的场景（特别是雅克与格特鲁德在医院沉默的相遇[3,5]），而且摄影机总体上观察了所有人物的反应。情节如此通过人物而交织在一起，而且简单地呈现在观众眼前。

这无疑使纪德的小说变得更受欢迎，但付出的代价是小说真正关心之所在，即行动与反思之间的相互作用。白雪、交响曲、镜子、手、光线和黑暗等象征都具有力量，但却很幼稚。纪德永远也不会以自己的名义使用这些象征，但却乐于让牧师通过这些象征

而思考生活。这类象征的不足是这个故事的主要讽刺。但是，通过将故事从牧师的手里带走，电影制作者让小说所质疑的非常简单的象征主义变为永恒。因此，通过它的自以为是的风格，一个坚持总体叙事需要和对其原材料的文雅再现的风格，优质电影被一部看上去对它来说似乎太过简单的小说所愚弄，由于意料中的表现力的局限，未能再现这部小说的精神。从非常现实的意义来说，电影制作者们的公众风格都很显然地表明：他们很自信地越过而且审判了牧师的道德盲区，但都无法理解牧师的复杂性。可是他们不能对此有所思索。通过这次改编，纪德的原著被放入了橱窗玻璃，人们凝视着它，但尚未阅读过它。咖啡桌上放着牛皮纸版本的一本书，德拉诺瓦改编电影的最成功之处在于让它的百万观众回到了牧师不整洁的笔记本，那就是，阅读纪德的原著。

Chapter 7

个人随笔：围绕《乡村牧师日记》谈文学改编边界的难题

PRIVATE SCRIBBLINGS: THE CRUX IN THE MARGINS AROUND *DIARY OF A COUNTRY PRIEST*

文学改编之于法国战后优质电影确有可取之处，它是优质电影中灵感得以激发的不竭源泉。但文学改编也和短片一样，是挑战优质电影传统的手段和场所。没有哪部法国电影像罗贝尔·布莱松于1951年拍摄的影片《乡村牧师日记》一样，促使批评家们如此质疑法国电影的精神特质和价值。其严肃的精神主题以及“日记”形式，让人们不禁将它和影片《田园交响乐》进行比较。

“在布莱松之后，奥朗什和博斯特无非是电影改编领域里‘维奥莱-勒-杜克’[①]式的人物。”[②]巴赞以这句具有杀伤力的话为他的

---

* 本章首次发表在 *Modern European Filmmakers and the Art of Adaption* 上，此版本稍有改动，经 Andrew S. Horton 与 Joan Magretta 编辑（New York：Ungar，1981）。

① 维奥莱-勒-杜克（Viollet - le - Duc），19世纪首屈一指的古建筑修复权威，修复了许多著名的中世纪建筑，如巴黎圣母院、圣丹尼斯教堂、亚眠大教堂和卡尔卡松堡等。他主张“修复”工作不止是直白的复制，建筑师要在他作为修复者以及创造性地处理各类不可见因素和实用性的艺术家之间做调和，由此引起了巨大的争议和批评。——编者注

② André Bazin, *What is Cinema?* trans. Hugh Gray (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967), p. 143.

论文《〈乡村牧师日记〉与罗贝尔·布莱松的风格化》作结，通过引用历史上最臭名昭著的“建筑修复师”来控诉影片《田园交响乐》的编剧和优质电影的缔造者们。这篇论文被其译者毫不夸张地称为有史以来“电影批评业内精心锤炼的最佳作品”。①

后来，在巴赞的年轻门徒弗朗索瓦·特吕弗的首篇论文——《法国电影的某种倾向》②中，让·奥朗什(Jean Aurenche)和皮埃尔·博斯特(Pierre Bost)③作为文学经典的美化者和普及者的形象遭到更加带有敌意的攻击。《田园交响乐》之后，文学巨著《乡村牧师日记》的改编争夺战再一次成为轰动一时的事件，许多自负的“专家”为之竞相角逐。最后，一个真正的电影人——罗贝尔·布莱松获得了这个机会。特吕弗带着愉悦感，重述了原著作者④在去世前不久，勉为其难地接受奥朗什和博斯特的改编剧本的事实，以及后来当布莱松的电影被广为认可时，文学界和电影界的喜悦。

奥朗什和博斯特做了什么呢？他们是在重复自己的一贯作为！在改编这部尖锐的文学作品时，他们使剧中人物变得平衡，将对话变得像格言一般紧凑，通过夸张的动作和手势，他们赋予小场景戏剧化色彩。尤其值得一提的是，特吕弗指出——他们删除了德尔邦德医生（Dr. Delbende)这一角色，因为(奥朗什如此声称)“也许十年以后，编剧有能力保留一个在电影中途死去的人

---

① *Ibid.*, translator's "Introduction," p. 7.

② Francois Truffaut, "A Certain Tendency in French Cinema," in *Movies and Methods*, ed. Bill Nichols (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1976), pp. 224 - 37. 原文见 *Cahiers du Cinéma*, No. 31 (January 1954)。

③ 让·奥朗什与皮埃尔·博斯特是优质电影中较为成功的编剧搭档，他们改编了左拉等著名作家的经典作品，代表作有《红与黑》(*Le Rouge et le noir*, 1954)、《禁忌的游戏》(*Jeux interdits*, 1952)、《田园交响乐》。——编者注

④ 乔治·贝尔纳诺斯(Georges Bernanos)，法国小说家、评论家，擅长写辩论文章，文笔犀利，极具战斗力。代表作为《在撒旦的阳光下》、《一个乡村教士的日记》，他的小说主题贯穿了善与恶的两种力量争取人类灵魂的斗争。——编者注

物,但是我根本做不到"①。他们重新编排了重要的对白,以至于用一个小人物绝望的哭喊来结束电影——"你若死去,一切也都不存在了"。而不是用贝尔纳诺斯那句——"有什么关系呢?一切都是恩赐"。更有甚者,在最过度的"简化改编"中,他们将贝尔纳诺斯原作中忏悔室里香塔尔和牧师微妙的对白,变为了荒唐、渎神的一幕,女孩朝神圣的主人吐了一口唾沫。这一改编蛮横无理,出人意料。而在布莱松的版本里,他严格细致地遵循小说原作的线索("她的脸开始出现,一点一点",[1、2])②,不仅以古典圣洁的手法展现了这一事件,而且拍摄出了电影史上最令人无法忘怀的场景之一。

特吕弗贸然将法国电影顶梁柱可耻的失败公开的做法并未悄然平息。众所周知,他受到法国电影界的排斥,不得不在恶意和不满之上建立自己的名声。即使今天,电影界的很多人仍然没有原谅他。编剧亨利·让松(Henri Jeanson)回忆这一事件时,勃然大怒,详细叙述了特吕弗如何口蜜腹剑,告诉博斯特他如何仰慕博斯特的剧本,只为了让博斯特同意他快速记下一些场景和台词,以便日后用这些场景和台词来羞辱博斯特。③实际上,贝尔纳诺斯本人于1948年在文章中详细谈论过关于这个改编所存在的多种问题的例子,而特吕弗并没有添油加醋。④ 贝尔纳诺斯不仅对奥朗什、博斯特递交的改编剧本不满意,而且对奥朗什发表的回忆和这位著名作家协商之困难的文章也深感不满。然而,在指责对其小说随意进行改编的同时,贝尔纳诺斯鼓励其他编剧们去尝试用电影的语言来重现他的小说。他的确因为改编的想法而感到兴奋,尤其是在让—路易斯·巴劳特(Jean - Louis Barrault)

---

① Cited by Truffaut, *ibid.*, p. 236.

② Georges Bernanos, *The Diary of a Country Priest*, trans. Pamela Morris (Toronto: Macmillan, 1937), p. 118.

③ Henri Jeanson, *Soixante - dix ans d' adolescence* (Paris: Stock, 1975), p. 442.

④ Bernanos, *in Samedi - Soir*, November 8, 1947.

迫不及待想要饰演主角的情况下,贝尔纳诺斯钟情于此人在影片《天堂的孩子们》(*Children of Paradise*,1945)中的角色。①

贝尔纳诺斯对创作剧本并非不熟悉。事实上,那时他正在创作最后一本著作——剧本《加尔默罗会修女的对话》(*Dialogue of the Carmelites*)。他的好朋友雷蒙德·布鲁克贝格尔(Raymond Bruckberger)——一位多明我会牧师,同有名的摄影师菲利普·阿戈斯蒂尼(Philippe Agostini)共同担任制作。布鲁克贝格尔曾经有过担任制作人的经验,负责制作了布莱松的第一部长片《罪恶天使》(*Les Anges du péché*,1943)。而且阿戈斯蒂尼曾经担任过此片和影片《布劳涅森林的妇人》(*Les Dames du Bois de Boulogne*,1945)的摄影师。即使有着这些经验以及贝尔纳诺斯最好的祝福,他们的这次尝试仍然以失败告终,而且拍摄工作被取消。当然,后来阿尔贝·贝甘(Albert Béguin)又重新尝试《加尔默罗会修女的对话》,并将其成功地搬上舞台。它成为弗朗西斯·普朗克(Francis Poulenc)1956 年的歌剧经典,并且最终于 1960 年被布鲁克贝格尔和阿戈斯蒂尼搬上银幕,尽管对原著进行了大量改动,而之后并没得到多少赞扬之声。

在 1948 年与贝尔纳诺斯合作《加尔默罗会修女的对话》时,布鲁克贝格尔顺理成章地接受了贝尔纳诺斯给予他的有关《乡村牧师日记》的挑战。布鲁克贝格尔无法不以自己的职业风格来重写这部小说,因为他曾是马基游击队的首席随军牧师,紧随戴高乐进入了巴黎。他所创作的教区中同流合污的色调无疑凸显和加剧了牧师的焦虑,但比起 1934 年贝尔纳诺斯的创作——通过让牧师在一个安静村庄的田园牧歌式的冷漠里忍受磨难,营造强烈的精神孤寂的意境,布鲁克贝格尔改编后的这一道德特征显得再虚假不过了。这种现代化的改编对贝尔纳诺斯而言是不能接

---

① Robert Speaight, *Georges Bernanos* (London: Collins and Harville, 1973), p. 261.

受的。

也是在1948年,布莱松在一个野心勃勃的年轻制片人皮埃尔·格尔恩(Pierre Gerin)的请求下,开始写他的版本。但是随着贝尔纳诺斯于1948年7月去世,在仔细研读布莱松朴素、严格、打破常规的剧本后,格尔恩抽身而去并把他的版权卖给了布莱松。当贝尔纳诺斯的文学作品负责人——《精神》(*Esprit*)的编辑阿尔贝·贝甘接受了布莱松的提议,法国国家制片局——电影总联合会(Union Génera du Cinéma)——同意资助该片,为其进行一次风险投资。

人们对这部影片的拍制过程常常津津乐道。[①] 布莱松从很多信奉天主教的候选人中挑选了他的主角——一个年轻的瑞士演员。一年多来,布莱松和克罗德·莱杜(Claude Laydu)每周日都一起讨论角色。有一段时间,莱杜住进了一所修道院,这么做是为了习惯牧师的举止,以此能够按布莱松的设想,成为一个人物模型,而不是演员,呈现出一种纯粹、无意识、本能的形态,从而被灯光和摄影机所塑造。

很多别的演员都不是职业演员,常常是布莱松觉得面熟的人。从1950年3月到5月,拍摄工作就在贝尔纳诺斯祖上的老家——加来的北岸——进行。惨遭不寻常的阳光天气,布莱松无止境地为内景的微枝末节而工作,而这些内景全都在这片地区拍摄。

法国新闻界带着敬畏和骄傲报道了该片的拍摄进程和首映式。[②] 他们帮助把它介绍给了知识分子和很少去影院的虔诚的人们。他们也鼓励影迷多次观看这部与众不同的影片。通过这种方式,影片《乡村牧师日记》为人们设想、认知、开发电影的方式开

---

① 参见 Pierre Leprohon, *Présences Contemporaines (Cinéma)* (Paris: Editions Debresse, 1957), pp. 363 - 65; and Michel Esteve, "Bernanos et Bresson," *Archives Bernanos*, No. 7 (1978), 39 - 52。

② 参见 *Unifrance*, May 1950 and September 1951。

辟了新的选择。

布莱松坚持自己严格的理念,并且拒绝作出丝毫的妥协,他知道自己在公然违抗优质电影传统,特别是这一传统旗下最重要的剧作家们——奥朗什和博斯特。他觉得自己理应这么做,而且基于他所选择的这个珍贵的主题,当然这个主题同样也选择了他,法国新闻界也为他辩护。换言之,是改编的特殊地位使他可以在拍摄时打破常规电影的规则。从某种意义上说,因为贝尔纳诺斯,布莱松有权攻击影片《田园交响乐》所代表的一切,而且他无疑看出了这种情形下的派别之争。之后,于1953年,他一改自己的一贯特点,将这一斗争公开化,与让·德拉诺瓦就拉法耶特夫人(Mme. De La Fayette)的作品《克莱芙王妃》的版权,进行了一系列半公开的书信交流,他深信拘谨刻板的德拉诺瓦会让这部为世人珍视的经典之作和他个人的最爱失去生命力,正如纪德的小说在他的改编下变得如同朽木一样。布莱松输掉了这场争论,而德拉诺瓦最终拍摄了一部如意料中、易被忘却的电影,之所以"如意料中"是因为他的编剧皮埃尔·博斯特承认:"毕竟,作家们和他们的小说生活一辈子,而我们只和他们的小说相处一瞬间。"[①]布莱松永远不能接受如此缺乏企图心的改编,他绝对无法认可这种对待改编的态度。他想使改编的影片呈现出配得上原作的电影化风格,《乡村牧师日记》也许就是首部在这一冲动下所打磨的电影。

尽管改编一部重要的文学作品给布莱松提供了挑战法国电影业美学思想的一个机会,但事实上,他的挑战所涉及的问题远远超过了忠实于文本这个单一的问题。本质上,布莱松的电影颠覆了"电影化的故事"和"画面是第一位的"的概念。法国的优质电影是建筑式的、戏剧式的、面向大众的、清晰的、华而不实的、因循守旧的,相反,布莱松的影片《乡村牧师日记》是流动变化的、音

① Bost, quoted in Jeanson, p. 422.

乐化的、内敛的、晦涩的、克制的和不同寻常的。

我们也不能把这些不同点完全归因于布莱松拍摄的影片题材——宗教性电影,尽管电影界无疑会欢迎他的作品,但同时也可以因把它们归类于宗教性电影而将他打发走。实际上,正如我们所见,不得已之下,《田园交响乐》连同其他无数战后电影一起原本将被人们与《乡村牧师日记》归为一类。不,布莱松的《乡村牧师日记》触及了"什么是电影"这一问题的关键,它在暗示一个事实:法国优质电影系统——包括其自身所有的种类和主题——已经沦为一种滥用的风格,从道德上和美学上说,它是无害的,但它实际上戕害别的选择,足以致命。

布莱松经常展现出特立独行的一面,这使人们对电影的观念变得更加开阔而富有活力。在布莱松于沦陷时期拍摄的两部最早的长片中,尽管使用了优质电影系统的演员、布景人员、技术人员,尽管他们集中体现了大制片厂的拍摄方式,他仍然抱着严格而苛刻的要求进行拍摄。在早期的日子里,他似乎是那个系统里的另类,这一系统可以轻易掌控住每一个创作者,与此同时,创作者也可以从这一系统中收获艺术家与知识分子的权威评价。

但是,《乡村牧师日记》标志着对旧事物近乎完全的摈弃,预示着一个新系统的诞生。人们可以从已经发表的《电影书写札记》(*Notes on Cinematography*)中看到这点——该文章最初的记载条目可以追溯至 1950 年。布莱松声称,这一系统不是建立在电影结构的理念上,而是建立在"书写"(écriture)——电影书写的理念上。这一措词的潜在影响力不能被低估。这是战后一定程度上被普遍应用的一个词汇,而且也许已经无意识地成为了"优质"的对立面。亚历山大·阿斯特吕克在 1948 年的著名论文《摄影机自来水笔》("Le Caméra Stylo")中对这个概念进行了充分探讨,像布莱松和雷乃这样的电影人则接过这一问题继续思考,并

由此获得了一种具有可识别度的不同于主流的戏剧化电影的选择。①

“书写”本身意味着对“作者”(*auteur*)这一概念的另一种诠释,而这与合法的定义——“那些负责完成电影的人”——完全不同。对阿斯特吕克和布莱松,以及不久后的特吕弗来说,电影“作者”致力于形成一种个人风格,这种风格充分反应艺术家在历史中的处境。这是萨特式的术语。萨特的文章月复一月地出现在《摩登时代》(*Les Temps Modernes*)上,塑造了整整一代人的语汇。阿斯特吕克对这位伟大的思想家十分敬仰,并与之有着深厚的友谊。萨特最重要的论文《什么是文学?》(“What is Literature”)写于1947年。

布莱松既不是作家也不是知识分子,他吸收了阿斯特吕克引自萨特的词汇,因为这能在当时电影文化的内战中为他提供批评的理论资源。布莱松所发表的文章大都带着否定的语气,因为他再三警告自己不要屈服于戏剧化的、死板的和折中的处理方式的诱惑。不过,他的文章也有积极肯定的一面,他主张通过激活已经萎缩了的电影的肢体,使自身乃至世界释放出新能量。

布莱松将重心放在重新透彻地思考关于演员、镜头、声道的概念。更重要的是他关于约束、控制的策略,它们都服务于一个目的,即发现,也就是说,它们都服务于让艺术作品在优雅的创作过程中自然地呈现出来。传统电影是这么一回事:实现一个精准、预先设计好的计划。布莱松警告自己要为无法估计的因素做好准备,而且要处理好它们,为的是利用这些因素为作品注入新的活力。不要让任何古典的或完美的画面将注意力吸引过去;不要让剪辑结构合理且目的明确;不要让演员通过他们的角色来思考。相反,一切都应以一种自然的姿态展开,一切都应顺畅地进

---

① Alexander Astruc, “Le Caméra Stylo,” in *The New Wave*, ed. Peter Graham (Garden City, N. Y. : Doubleday, 1968), pp. 17 - 24.

行,但这是在通过无数次耐心的实践后才能拥有的境界。但愿这种创作方式能捕捉一切涉及主题的生命与真理的火花。这就是他拍摄影片《乡村牧师日记》时的态度。

批评者们因为这部电影感到惶恐不安。考虑到布莱松的工作方法和对艺术作品的理念,关于常规电影的分析似乎显得滑稽可笑而又不合时宜。在巴赞即刻勾勒出了常常覆盖在这部影片表层的象征,以基督论的视角将影片当作"十字架之路"上的一系列站点时,他就充分意识到了这点[①]:牧师昏倒在地,塞拉菲塔擦拭着他的脸颊,他快乐地骑在摩托上来到一个他将在此死去的城市。在里尔的一个小咖啡馆,他开始了精神上的受难,于阁楼的房间里在两个被社会遗弃的人之间死去。

巴赞只进行了概述,但是他拒绝探究这种方法,认为这些都无足轻重,因为《乡村牧师日记》不是作为精神体验的寓言,而是作为这种体验的直接例证而获得了成功。巴赞暗示道:与其说它是一部被解读的电影,不如说它是一部被直接感知的电影。如果我们一定要解读它,我们必须如同解读普朗克的声乐套曲,或鲁奥的一组油画那样。他们的主题可能墨守成规,但三位艺术家都在做着打破常规的事情。他们希望创造出一种被主题所激发的体验。

显而易见,从这一美学角度出发,忠实于主题的重要性减弱,而且布莱松为了确保发行人满意,不加任何反讽之意,真心真意地将电影削减了45分钟。这些被削减的部分都同样涉及外部空间和人物角色:与教民们更多的联系;早前与高级牧师氛围紧张的会面;向拉维尔医生进行广泛而又奇怪的咨询,就在这时,在关于上帝和吗啡的狂言乱语中,牧师得知自己得了癌症。布莱松有信心将这些场景剪掉,是因为这部电影就其本质而论是内心的故

① Bazin, *What is Cinema*? p. 135.

事和节奏,它们的脉动就像每一帧影像之下的日记。这体现在他最不壮观、最不"电影化"的片断里。如巴赞所指出:这部影片中唯一必要的影像是最后的一个——指向他所视为生活目标的那个十字架。生活是如何到达终点的?这不是紧凑交织的行为的结果,而是每段情节的发展趋向所致(更确切地说,是递进性地加剧)。阿尔贝·贝甘主张如下趋向:

> 从第一帧到最后一帧画面都体现了这个独一无二、超自然的故事的肃穆感。这部电影的一切都通过这种超自然呈现出力量。甚至只有在就救赎、毁灭和充满希望的乡村而言时,人物之间的关系才变得有意义。①

布莱松不为这部电影中超自然的存在与否而辩驳,他也不将它作为他计划中符合逻辑的结果来展示。它仅仅是文本的一种效果,批评者们似乎同意这点:这种效果是由循序渐进的创作手法所致,它与传统的戏剧情节设计截然不同。没有其他相同的方式,能让意外的事故转变成情节的必需。相反,通过场景、姿势、声音、灯光和布景的重复,音乐的节奏渗入了影像,产生了冥想,而主题及其变化都是关于超自然的。主题是永恒不变的,而且是众所周知的,其变化包括对话、独白、景观、姿势、发生情节的场景、书写的场景、自然声和配乐。以这样的方式,布莱松重现了贝尔纳诺斯令人惊讶的创新型创作原则。因为小说《乡村牧师日记》并非通过章节来实现关注主题与表达效果的高度统一,而是通过简短的场景、反思、言语和描写的混合重组来实现的。布莱松能够删除并且削减这些片断,是因为他已经有了能与日记的形式相匹配的混杂形式,其中基调与趋向性显然凌驾于逻辑与完整性之上。

---

① Albert Beguin, "Bernanos dans le cinema," *Esprit* 19 (1952), 248 - 52 (my translation).

布莱松所拍摄的《乡村牧师日记》是一种调解,强迫我们再次衡量感受体验的价值。它拒绝传统的价值(生活或电影里所谓的成功),关注新的事实与事件,这些事实与事件由多种因素决定,直到它们形成一个精神的经济体。这一经济体中的流通货币有很多面值(光线、对话、声音、面部表情、简单的对象、简单的动作),但全都建立在同样的准则之上:昂布里古尔那个牧师的灵魂。

从这一观点来说,这日记本身既是这部电影的资本,也是它的账本,所有的世俗事件都被写入,而且被计算着。换言之,说到亨利·阿杰尔(Henri Agel)所喜爱的一种意象:这里是这部电影的心脏,让影像如血液一样循环,流进又流出。①

在这部电影中,日记以三种不同的方式呈现:作为放映于银幕上被书写的书页;作为叙述银幕上情节的画外音;作为那些淡出、被略去的情节本身。我们会意识到,再现的只是对情节的反思,而不是情节本身。

总的来说,布莱松将情节与反思交替,将影像与剧本交替,将影像与声音交替。而在电影结尾,布莱松尤其注重所有动作的内在性,让调解的能指呈双倍或三倍增加。牧师在里尔的咖啡馆坐着,努力思考着方才受到的死刑宣判的意义,打开了自己的日记。我们看见他在书写。当我们看见他往后靠,双眼紧闭时,我们听见他说"我必须打一会儿盹"。镜头渐隐,换为一个稍有不同的摄影机角度,表现了画外音里他所感到的惊惶、被替代的感觉:"我必须打一会儿盹……(渐隐)当我醒来;啊,上帝,我必须把这个记下来。"而且当他往前再次俯身书写他的日记时,我们意识到,他正在记录我们刚才看见的那一幕。这是将三种反思模式分层

---

① Henri Agel and A. Ayfre, *Le Cinéma et le sacré* (Paris: Editions du Cerf, 1961), p. 34.

堆积到一个瞬间的大胆创作。当他召唤过去,并尝试在他的精神生活中给予他的过去一席之地时,他将我们的想象力和他的合为一体。

> 我想着那些上午,我这个星期最后的那些上午,那些上午我所受到的欢迎——公鸡在啼叫。那高高的窗户,如此平静,充满了夜的感觉,但是有一个窗格子,经常是同一个,右边的那个,会开始变亮。①

这就是他精神上的受难,他的脸色开始变得苍白。他的日记耗去了他的心血,抽取了他的生活,而且将他的行为和时间带至终结——去攀登阁楼的梯子,不可逃避的死亡。

布莱松将日记当作别的物体中的一种(台灯、葡萄酒瓶、祈祷书、家具),利用摄影机对物质世界冷漠的依恋,更好地开启了精神世界的追求——将实体世界的表象转换为内在的价值,变为书写和反思[3])。当这个升华过程出现困难,不能将某些事件转换抑或抽象化时,这一过程的方法和目的便变得显而易见。牧师和影片本身都难以接受死亡的瞬间。死亡本身作为生命的句点,同样也意味着反思的终结。

德尔邦德的自杀让牧师难以接受,以至于他在思考这件事时几乎将日记毁灭。死亡也曾在别处让他紧扣心弦。在缓缓倾斜的书桌上,他打开的日记里,文字的墨迹还未风干:"伯爵夫人昨夜逝世。"同时,我们听见他下楼梯的脚步声消失在黑夜中。当然,在最后的一幕中,掉落的日记和钢笔象征着他的死亡。

就在影片最后的瞬间,布莱松以一个简单的手法大胆地将整部电影升华。结尾时日记变为十字架,巴赞写道:"像讣告上的十字架一样简陋,随着影像渐渐上升,它变成唯一可见的印迹,表明

---

① Bernanos, *Diary of a country priest*, p. 225.

影像的实在只是一个符号。”[①]回到经济学的类比,十字架是这部电影最后的酬劳,是生命的酬劳。影像在不断被积累并被给予充分关注后,最终被兑换,去赎回它们所分享的价值不菲的精神准则。

布莱松的任务不是解释十字架本身抑或牧师和它的关系,而是具体展现一个终结于十字架的生命的体验。通过变得像主人公一样谦卑、目的单纯,布莱松对原小说进行提炼。在牧师和他如同“行尸走肉”般的教民们之间,贝尔纳诺斯兴高采烈地建立了一种辩证关系——托尔西的牧师所引入的辩证关系。尽管如此,布莱松从未改变过电影的基调。通过牧师“忠诚”的眼睛(如果有的话),这个教区被间接地审判着,被祈祷者和穷人的秘密反过来映照着,这是一个在他脸上多次浮现的“迷失的秘密”。

《乡村牧师日记》同时吸引着信教者和不信教者,因为它没有把信仰放到更大的语境中去(社会的、心理的、历史的语境)。作为牧师生命的测度,十字架本身是不可预测的。秘密对我们而言可能已经丢失,而且十字架在我们的生活或文化中完全不足以信;然而,它作为这个有关乡村牧师的电影唯一合适的结局是可以被接受的。

这部电影不带宗派色彩的成功表明:布莱松捕获了坚定彻底的内在性。从开始到最后(从日记的影像到最后十字架的影像),我们被锁定在一种特别的敏感性里,那是一种存在的状态,一种精神。布莱松设法渲染这种精神,而当他将这种精神的谦卑与托尔西那位有权力的、喋喋不休的牧师——即公共教堂、政治问题和旧风俗的发言人(贝尔纳诺斯本人就如此)——加以对照时,他成功了。正如我们所见,布莱松将小说中的公众生活部分删去了一半,从而缩减小说。他直接从牧师的中心开始入手,这让他觉得得心应手,而且他拒绝改变立场。他早期的电影一直设法在强

① Bazin, *What is Cinema?*, p. 141.

迫性的道德关注与易碎、分离的社交世界中保持平衡,但《乡村牧师日记》从一个永远不会变化的视角来看这个世界。没有辩证关系,只有精神世界。

巴赞一直主张风格首先是一种选择模式。在布莱松这里,是什么模式让我们感觉到了这种内在性?什么风格变成了"特别的"内在?首先,布莱松严格界定的拍摄手法只允许一定的形式和物体出现在电影里:人物的眉毛、眼睛、手脚;狭窄的路、加来的景色中干枯的树[4];房屋里的壁炉、门窗、台灯;以及屋内的椅子、书籍、酒瓶。对这些物品进行简单的图像学(iconographic)的解密,很快就会成功地提取出一个精神世界,同时却无法触及这些元素构建成的电影的主题。与其说是因为拍摄的物体数目有限,不如说是摄影本身让人着迷的质感使这些表象以及牧师世界里真实片断的内在意蕴变得廉价。

有位批评者①甚至把布莱松的摄影与菲利普·德·尚帕涅(Philippe de Champaigne)的皇家港口绘画相比:它们都在情境中表现出了分明的层次感,而且对于真实景观都有着宗教性的诠释。这一比较之所以不恰当,是因为布莱松对空间和象征符号的理念都是完全现代化的。在他的电影中空间只是被暗示出来的。它不固定,也没有边界;它因为日记而扩充或收缩。它是一个完全内在的空间。与此相似,如果象征主义只是过分表现一个物体或场景的含义,布莱松的电影充满了第二种程度的象征主义。我们不仅需要突破可见事物的表象,甚至必须超越所有的传统象征解读,以此获得关于所呈现物体和事件的可能性的一种感觉。

布莱松的风格萦绕于心,不易忘怀,因为它不仅仅是记录了一种精神处境,也不仅仅是对一种处境进行文化意义上的展现(像优质电影和菲利普·德·尚帕涅的绘画风格那种),他给予我

① Rene Briot, *Fiche Filmographique*, No. 117 (n. d.), p. 4.

们的实际上是不稳定的影像,在那里,可见的一切似乎能将我们引向不可见的事物。

从这点上讲,他和香塔尔在忏悔室里的对话是象征性的。在一个单一的镜头中,我们首先看到的是两张相视的脸,然后镜头聚焦于一张黑暗中的脸[1、2]。三个脸部特写镜头(每一个都对准牧师的眉毛)引向了信这一关键点。一个镜头从香塔尔的脸移至她的手,她的手从黑暗中抽出一封信,握住了牧师的手作为交换。布莱松拒绝进行削减,回到了最初的场景构图。从这个有利的视角,拍摄往前走的香塔尔,而且走出了镜头。牧师的脸上充满了创伤和感激之情,在吞噬着信的火焰中渐渐淡出视野。我们能够解读此风格——实际上我们能够感同身受——两个坚强不屈的灵魂陷入道德战的戏剧性故事。更打动人心的是影片中的影像:黑暗里放着的那封关于自杀的信——一封关于仇恨的信件,两张脸、两只手熠熠发光,在它们所处的空间里,声音和意图就是最重要的。

与此相似,那浑浊的酒,特别是当它撒在地板上时,立即让观众想到了耶稣的血。但更有趣的是它与以下事物的图形关系,包括全景"收缩自如"的整体氛围;德尔邦德中枪死去时地里的泥泞;德尔邦德医生脑血管破裂后溅到牧师脸上的鲜血和泥泞[5]。换言之,酒带来的生理刺激突破了其象征外延,成为他当下行动和思考时所见所感的宗教景观的一部分。背景潮湿的厚重感模糊了视线,减缓了运动,留下了痕迹与斑点。这一影像的质感与贝尔纳诺斯丰厚的形容词风格相呼应,阻止了一切随意对电影进行简单道德解读和形象解读的企图。

因此,界定牧师内心世界范围的物体与赋予这个世界质感的光线不可分离。当牧师恐惧地走过阴暗的黑夜进入甜蜜的拂晓时,在他的讲述中,光有着清晰的寓意。他对特别的光线和阴影都尤为敏感,而且他常为火、台灯、窗户的温暖感觉所吸引。

尽管有时光线不是他所思考的主体,但却为他所记录的事件

镀上了色彩。例如，当伯爵夫人醒来时，哀悼的人们和家庭成员在楼梯上像飞逝的影子一样从他面前飘过，这形成了一个独特的背景幕，幕下，他跪在那点缀着灯光与鲜花的临终卧床前。更多情况下，这个灰色墙壁笼罩着的宽广房舍中压抑的内景，乃至那更暗的木制品和家具，只是被适度但稳定的光线照亮，而这些光线或来自台灯，或来自窗口。牧师的脸是光线与灰暗的倾斜边界，即使当它跳脱出肃穆的氛围时亦是如此。没有哪个流派在追求明亮色调的镜灯、水晶灯、讨人喜欢的光斑上比优质电影走得更远了。《乡村牧师日记》与优质电影相反，它似乎吸收了所有的光线，营造了一种持续枯燥的氛围，直至它被物体或物体的影子所冲散。

如果说夜晚和拂晓的系列镜头是“隐喻性的”，而总体枯燥的灰色是“氛围性的”，那么，布莱松对光源的使用可以用“戏剧化”这个术语来形容。灯笼、台灯、闪烁的火焰暗示着黑暗宇宙中的灵魂之源[6]。相反，夜晚被照亮的窗口暗示着这个灵魂的无家可归。总的来说，布莱松使用了几种风格的光线，但没有一种是传统的风格。按照优质的标准，光线无处不在的灰色几何图像枯燥而又抽象，对光源的感性使用显得过于刻板——尤其当它未能照亮银幕的四角，或者未能给重要角色或物体罩上光晕时。在这些场景中，光线是它自己的客体——它不是让一切变得更清楚的媒介，而是被黑暗包围的物质。

尽管从总体上说，光线极其重要，但是一个单一的形象只有在极少数的情况下才会产生完全可悲的反响，包括这个牧师的精神状态。他跌入泥土，一个巨大的、畸形的树干将银幕一分为二，与倾斜的地面形成了一个角度，这是一个例外的画面。此场景美丽的荒凉感与画面的主导风格是互相矛盾的。画面的主导风格旨在将牧师与观众引至接下来的影像，期待最终出现令人满意的光线和构图。直到影片最后一个镜头，我们才找到那一画面的归宿——十字架简陋的影子。

无家可归的感觉,不够丰富的画面,这些效果都是通过结构上的入场和出场从叙事上营造出来的,这得益于日记本身的结构特征。影片的情节片段一般以他人的闯入或牧师的远足开始,情节大多都只是这路途中人物灵魂的重复,而非发展。这些入场退场的实际风格比次数更值得引起注意。当牧师跨过门槛或去见一个拜访者时,摄影机恰当地和牧师处于同一位置,但拜访者的运动经常和牧师的相反,从而产生"瞥见"的效果[7、8]。在极少数的情况下,两人才会同时出现在稳定的构图中:忏悔室里的香塔尔和牧师;忏悔中的伯爵夫人和牧师;觉得生命像神圣的痛苦一样到来时的托尔西和牧师。这些重要的瞬间展现了处于某种斗争中的人们。在影片的其余时间里,牧师徘徊于生命的旅途中,而我们则与他一路同行。

因此他和我们的眼界都具有严格的局限性。他凝望着窗外渐行渐远的香塔尔,或瞥见了电影中首次出现的伯爵及其情妇——香塔尔的女家庭教师。他从我们的视角出发,看到他们习惯性的拥抱时,他将视线移开。

在牧师逐渐拓展的意识世界中,事物永远只会加速远离我们。没有任何远景镜头聚焦于他周围的世界。尽管有几个主观的第一人称镜头模仿了他的视角,通过日记,这些物象被替换了,让我们认为即使是牧师的正面镜头也属于他的视角。这是一个孤独的视角,也许可以称为一个妄想狂的视角。电影中有很多"视线—物体"的镜头,但是几乎没有"视线—视线"的结构。我们几乎都是通过牧师本人的视角看见他自己,而非通过他人的视角。在两小时的过程中,特别是对习惯了常规法国优质电影的观众来说,这形成了一种最以自我为中心的效果。例如,在影片《田园交响乐》中,同样通过一本日记来呈现事件,牧师不仅向外观望世界,而且通过各个主要人物的视角展开回忆。影片中一连串交错的视角在电影化的透视关系内建构了精彩的画面,观众参与其中,并对之进行解读。相反,布莱松让我们和牧师一起看着他那

支离破碎的世界。然而,当我们回望牧师时,我们只是在凝视更深处,看他思考着自己有限的经历。布莱松拒绝以戏剧化、社会化或神学化的方式"安置"牧师。我们一直跟随着牧师的视角,或者说,我们站在他所处的角度进行思考。

牧师和这部电影主要通过声音这一媒介避免了妄想狂和唯我论的诱惑。如果我们的眼睛是具有自控力和分辨力的器官,我们的耳朵就会对一个更加广阔的世界的信息和事件做出反应。没有任何所见之物能让牧师惊惶,特别是关于反思。他平静地跪着,为了找回被伯爵夫人扔进火里的徽章;他同样平静地跪在伯爵夫人的临死卧床前。但我们在其视觉世界里注意到的有限的人物——那些受限的元素和笼罩着它们的在抽象与黑暗之间交替的光线——暗示着一个潜在的更广阔的世界,而牧师不能也不愿步入那个世界。

声音暗示着那个更广阔的世界,它像一阵枪声闯入牧师习以为常的生活。声音频频驻足于那些抽象的具有反思性的影像中,特别是在很多镜头的边缘,发出吱吱声的车轮常常在视野之外,但是会被牧师注意到。脚踏在鹅卵石上自然发出的声音,摩托车的声音,人们窃窃私语的声音,犬吠声,微风的声音,这一切营造了存在主义的寻求优雅的氛围,而且它们与葛龙华特(Grunenwald)的乐曲形成对比,似乎要通过它感情横溢的尾声来洗涤整部电影,彻底见证"一切都是恩典"。布莱松很快就迫使自己放弃了奢华的配乐,毫无疑问的,同时他也需要拒绝由视觉因素主导影片的最后时刻。毕竟日记并不是以连续的音乐情感写成。它的过去时(反映白天的行动)也是严格的现在时(今天不知道明天会写什么)。葛龙华特的乐谱将所有的日子都连接起来,而且宣告着牧师追求的连续性——宣告并将其和谐化,但这样做必须与日常的声音和意外的噪音相抗争,这些噪音干扰了一个清晰而又镇静的世界。

电影的其他方面都不能像声音这样如此彻底地展现这种有

组织的删减方式，它记录了牧师的生活以及布莱松的处理方式。布莱松能够放弃小说中无数的片段，因为声音提供了牧师即使在沉思时也必须倾听的“他者性”。在小说中，贝尔纳诺斯只能通过多重事件和对这些事件的反应来传递这种他者性。通过声道，电影发现了一个同步的方法去展现牧师的世界建构，包括它的每一次移动——它的过去、它的反应、它态度的忠诚、它视野的局限性、它对神秘的他者性的开放，简言之，即它生成性的孤独与苦楚。

因此，尽管影片的形式显然与外界隔绝，《乡村牧师日记》将自己放置于广阔的天地中。它是一部书写在笔记本纸页之间的电影，而背景是充满光与声的田野。日记赋予牧师的专注力与自律力让他在最后的时刻获得了灵魂的升华，这与被逐出教堂的病态朋友形成了鲜明的对比。他实现自我认识的严格工具——他的书写——让他全神贯注于自己的形象，并因此让他和耶稣合一。通过一种相似的文本戒律（这一次是电影风格），布莱松能够和“他的”主题——一本小说合一。经由电影的形式超越电影，他成功地进行了一场关于改编的伦理和潜能的革命；他以视觉和声音“演绎”了一部小说。与其说他成功驾驭了自己的主题，不如说他真正与主题融为了一体。

Chapter 8

《亨利五世》中的现实主义、修辞与历史上的绘画作品

REALISM, RHETORIC, AND THE PAINTING OF HISTORY IN *HENRY V*

从逻辑上抑或类推法的角度上讲，电影中“现实主义”的难题与绘画中“透视”的难题有很多共同之处，其关联远不止这一微不足道的事实——电影影像是在文艺复兴时期画家和光学仪器制造者所获成就的基础之上通过镜头拍摄出的。对于一个现代的观众而言，绘画作品与现实空间的特定关系是定位其风格体裁的第一步。每一幅绘画作品对于实景和布景的空间比例都拥有各自的立场。错视画（trompe l'oeil）和抽象的表现主义标示了此比例的两个极限。

在电影里，尽管没有哪部电影需要复制感知世界，但人们经常将其与我们所感觉到的实物空间进行比较——这是任何一部电影都无法回避的。正如安德烈·巴赞[①]经常指出的那样：电影从一出生起，就和空间现实有着基本的（存在论的）联系，并由此赖以生存。他将这种关系比喻成渐近线：一方面，电影与现实无限靠近、难以区分，但另一方面，二者仍存在差异、截然不同。

---

① André Bazin, *What is Cinema?* Ⅱ, trans. Hugh Gray (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1971), p. 82.

1944 年,由劳伦斯·奥利弗执导的影片《亨利五世》展现了这种关系的渐近线特征。单凭此点,这就是一部值得仔细研究的电影。尽管影片具有风格上(本体的)的异质性,它仍然成功地营造出了单独而又统一的效果。这使得它成为引人注目的测试——用以调查电影在艺术领域中的地位和法则。

首先,影片《亨利五世》的修辞教给我们影像的修辞。《亨利五世》是献给英军与法国的同盟组织的一部电影,很难有其他哪部电影能与主流意识形态有着如此千丝万缕的联系。然而,它们的联系如此清晰明朗,它们的修辞如此显而易见,这让我们不得不去质疑电影与社会结构的关系。近来,我们认为四十年代的电影无疑已像现实一样消失,而精明的我们却发现了这部电影,并揭秘了电影中的小把戏和假象。① 但是,《亨利五世》却以不胜枚举的方式展现了它的技巧:它的诗歌、色彩、布景,当然还有它那"做作的"开场和结局,其间,观众的位置也被十分明确地加入到了电影的戏剧空间里。

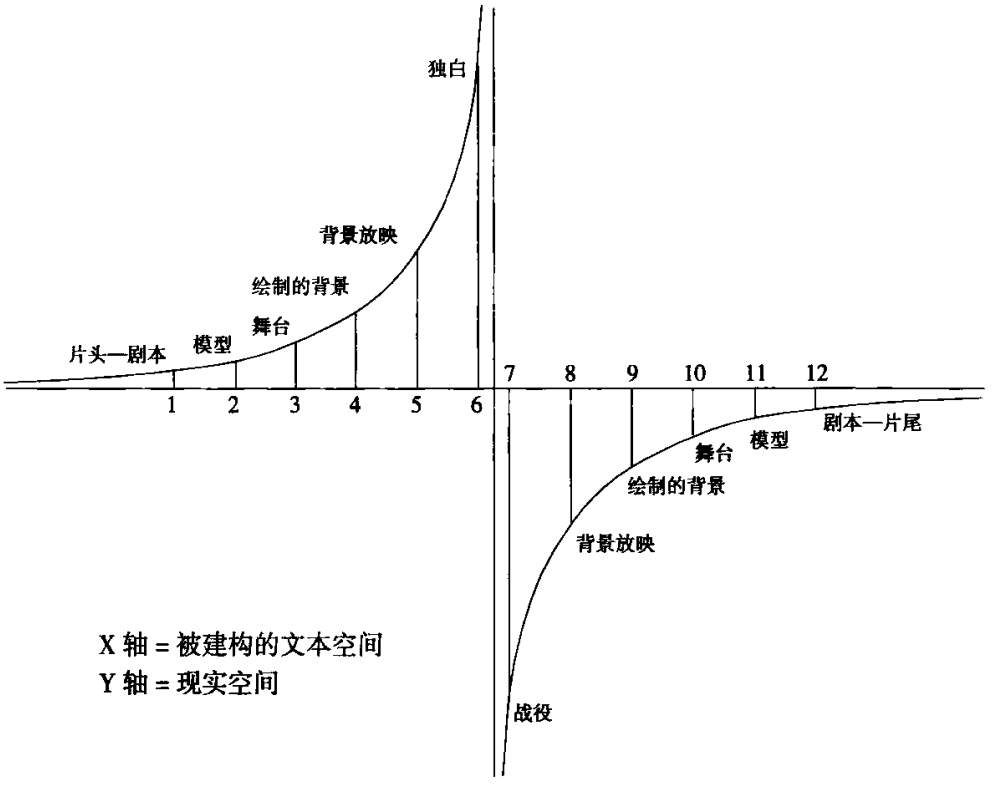
这部电影让我们敢于发问:"什么是电影?"它向我们展示了多种多样的视觉和戏剧风格,并通过宏大显赫的视觉设计将各大模块衔接起来。但我认为:导演在电影中安排了这些模块,为的是尽可能为我们呈现出一种强烈的幻觉,即电影影像的不朽。这转而又通过电影诠释了莎士比亚,以及莎士比亚笔下同样不朽而又与"事物本质"紧密相连的历史。

我们现在谈到的结构正是双曲线(hyperbola)结构。影片《亨利五世》中大量的叙事部分占据了巴赞渐进曲线上的一连串的点,其纵轴被定义为绝对现实,形成了一个双曲线结构。电影由

---

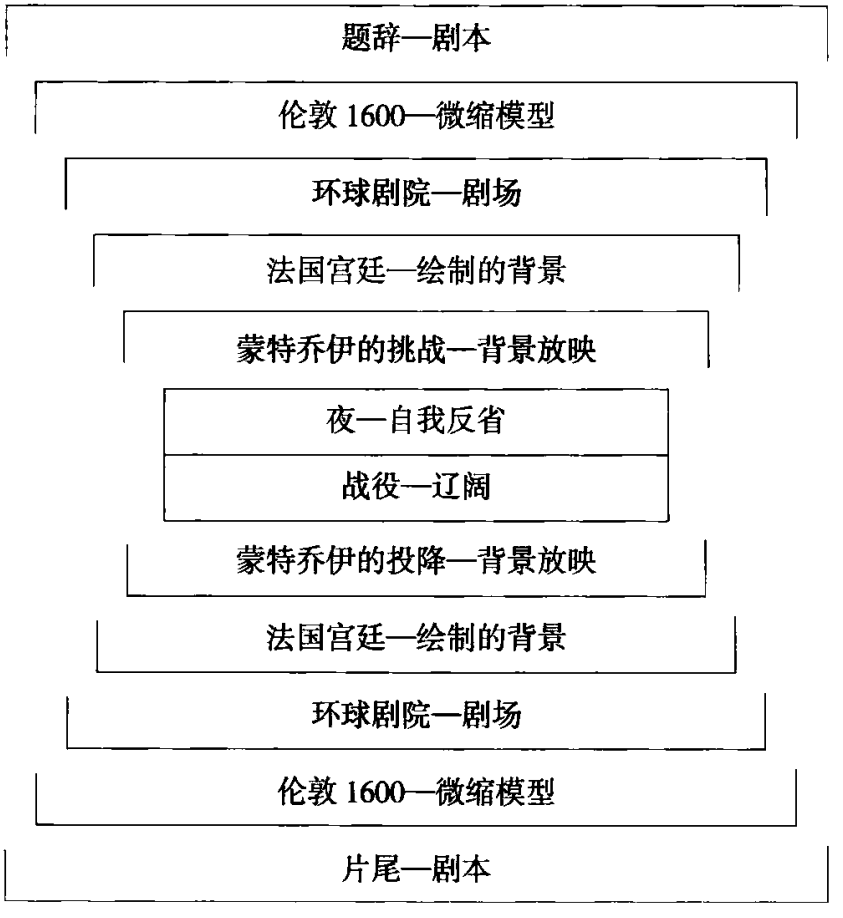
① 参见 Raymond Bellour, "The Obvious and the Code", *Screen* 15, No. 4 (Winter 1974/75), pp. 7 - 16. 还有 *Movies and Methods* 中的 "John Ford's young Mr. Lincoln", ed. Bill Nichols (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1976), pp. 493 - 528. Pam Cook, *Woman in Film Noir* 中的 "The Duplicity of Mildred Pierce", ed. E. Ann Kaplan (London: British Film Institute, 1978)。

其风格化的、非写实的场景开始，发展到阿金库尔战役壮丽的电影画面，再回到结尾场景中精致的人工布景[1—8]。这样的结构向观众确保了其形式的合理对称性，同时建构了一种中心幻觉——就像顺着隧道往下移一样，去靠近并凝视某种现实。这种东西曾被余光捕捉到，却从未真正被获得。它就是电影全面再现的一场完美战役，是不容置疑的事件——建立了电影关于历史、历史剧和电影改编更抽象的概念。影片通过完美的深焦镜头、摄影机的移动技巧、无可争议的摄影力量再现了这场战争，其间运用了每一种绘画技巧，构建了每一个人性化的形象，而该电影的其他部分也都积极地展示着这一切。



让我们详细地审视这个结构。戏剧《亨利五世》的对称性特征在电影中多次可见：两场战争（哈弗勒尔和阿金库尔）、两个宫廷（英国和法国）、士兵们自夸的两个场景（哈弗勒尔的四位英国军官、阿金库尔的四位法国贵族）。除了体现电影中百姓生活内部结构的对称性外（毕斯托尔以英雄主义誓约离开英国，以及毕

斯托尔以腐败之说离开法国),这部电影把所有事件全部置入了一个令人难忘的对称"括弧结构"(bracket structure)中。我们在开场和结局被瞥见观看话剧时,开场和谢幕皆是穿越泰晤士河来到剧院的伟大旅程,像一对括弧一样前后对称。接着,像变魔术一样,舞台变为银幕,银幕又变回舞台。更具体地说,使用模型的戏法和故意暴露舞台的戏法让位于(以后又还原)法国宫廷与原野的风格化布景,于是产生了在虚幻的文化布景之下的现实表演。



我们可以想象:这部电影把它宝贵的瞬间都嵌入此深层结构中。因此,本片遵循电影的现实主义原则,通过影像和声音来再现莎翁笔下蒙特乔伊对亨利的挑战,以及加来大撤退。但是,蒙特乔伊这一场景和他战斗最后的投降片段都在"现实主义的"的背景幕布前出演。换言之,它们是人造城堡场景和战争场面的真

实场景拍摄间的过渡片段。在壮观的场面调度、影像的景深空间、明快的蒙太奇剪辑方面,这场战役本身都是对几十年电影史的总结。这是电影对一个戏剧文本的贡献(与颂词),这一舞台戏剧文本只能通过壮观的场景再现,只能吸引观众去想象那激烈的战斗。而这部战争电影的视觉效果大大超越从前,将近 20 分钟的战争片段只有寥寥几句对白。不过,它也像语言一样,是服务于国王的。毫无疑问,无论战争场面多么宏大,都像交响乐队演出一样受到精心策划,至于乐队的指挥官是谁?我们彼此心照不宣。

蒙太奇剪辑以及场面调度好似出自哈里之手。在高潮部分,他与法国总领一对一搏斗的场景中,他最终击败了最后一个对手,占领了这个很深的空间的中心地带,而这足以迫使胆怯的法国士兵们弃甲撤退。这片曾经让他以及他的部下感到惧怕的土地如今尽收眼底,在他的掌控之中。从此处开始,我们可以回到风格化的微缩布景中去。而基于传统主题,叙事可以回到本片关于那些自信地行动着的英国人的再现中去。

尽管这场战争与某些绘画作品相呼应(最明显的是乌切罗[Uccello]的作品),但它主要是电影的成就,而非艺术成就的复制品。也就是说,它借鉴了以往影片中伟大的战争(从《卡比利亚》[*Cabiria*,1914]到《亚历山大·奈夫斯基王子》[*Alexander Nevsky*,1938),并超越了它们。因为几乎在任何一种类型的电影化表达中,这场战争的现实主义和广阔场面都光彩夺目。从绘画方面来看,这幕场景第一次呈现了电影不平衡的对角线。长矛、标枪、一排排军队都朝着银幕以外无尽的方向延伸,引至下一个镜头,乃至更深的空间。这是序幕中合唱的歌声赋予我们的想象——"法国那广袤无垠的土地"。宣布着这出戏开始的一张飞舞的纸页,穿越了一个旧伦敦的模型,飞入环球剧院时,我们能够估量这一旅程的广阔空间距离。由于他们的戏都带有角度,强调了封闭和井然有序的"微缩"世界,更自然的野猪头酒店的场景和贝里公爵

的布景都被放入了舞台空间,这与阿金库尔战役动态的壮观形成对比。

除了绘画的现实主义,战场上的自然光线最后也会与影片色彩达到平衡,而此前,影片一直小心翼翼地区分和处理着这些色彩。最终,艳阳高照下,在法国广袤的绿色土地上(其实际拍摄地点是爱尔兰),皇家的红色(英国)和皇家的蓝色(法国)必须和普通士兵、马匹以及阔土上那混杂的色调融为一体。

声道效果亦是如此。最后在户外,莎士比亚诗节的音乐和华尔顿(Walton)的乐曲必须与突然响起的多个声源相抗衡。雀跃的马蹄声、士兵们肆意的喊叫声、斧头与盔甲的撞击声,以及呼呼的弓箭声都让声音变得模糊,而此前,声道里是莎翁在音乐和舞台沉寂中考究的话语声。尽管没有威尔斯《午夜钟声》里那大胆而不和谐的声音,也没有无声的话语,奥利弗关于战役的这场戏引入了多种多样的声音,因此显得与众不同。

所有的这些方面(图画、灯光、色彩、声音)让我们对这场战役戏的两个显著特征有所准备:空间和运动。从二维的宣传画到盒状舞台,再到法国的微缩布景,甚至到摄影棚里后端投影的蒙特乔伊,我们的视线逐渐延伸至无限深邃和清晰的空间。奥利弗在这一视觉移动上煞费苦心,经常在第一平面上安置一个人物或道具(例如,插入地里的剑),在这一平面后,我们能够看见地平线上微小的人影。

此时,在开阔的空间下,摄影机能够从费力构建的死板方形构图中解放出来,它升至乡村上空半英里的高处,来跟上这次袭击。所有这些因素和效果都有助于改变观众和电影的关系。银幕上的环球剧院观众、正在上演的法国宫廷里的戏剧表演——其道具与布景都直接为我们设置,这些使我们的角色从小学生变成在剧院里欣赏莎剧的观众。然而,在这场战役中,我们感到自己最终被忘却,而且必须为自己去审视这个空间。阿金库尔战役的片断是这部电影中仅有的传统电影片断,若非如此,整部影片就

只是一次文化检阅、一个面具。阿金库尔战役的这些场景让观众重拾了“电影生活”(movie life)这种感觉——一种似乎在通过电影观看生活的感觉。这时,双曲线成为了最为贴近现实的轴线。

我已经将这场战役定位为这部作品的中心,但更精确地讲,电影的中心是莎士比亚的诗句——这些诗句如此坚实、如此不朽,意义如此厚重非凡,几乎能转换为任何影像。因此,阿金库尔战役丰富奢华的电影语言是为剧本所驱动的。奥利弗坚持了语言优于形象这一等级制度,将莎士比亚的文本嵌入莎士比亚的木质 O 型建筑物,即环球剧院之内。电影,作为莎士比亚文本谦卑的仆人,呼应着传令官,而传令官召唤着我们,让想象力将我们带到法国。各种风格的视觉影像是对这部戏的“想象”,而视觉风格的折中主义是对莎士比亚那具有世界性但绝不折中的诗句的礼赞。这部戏剧本身,或者说这个剧本,蕴含着各种情绪,因此,它能接纳奥利弗在这部改编电影中运用自如的各种风格。

如果说奥利弗在展现电影核心的这场战役时,放弃了予以其视觉效果上的关注,那是因为这场战役的关键是圣克里斯皮祭日的演说修辞。奥利弗决定通过后退的摄影机拍摄这一充满英雄气概的演说,这实属明智之举。随着亨利的声音变得愈加洪亮和高亢,信服于他的人也越来越多。正如战场之上升降镜头拍摄的雄壮镜头向我们展示的那样,亨利很快借此一振士气,在战场上取得了酣畅淋漓的胜利。这一激烈的战斗只是因圣克里斯皮祭日的演说那不羁的文字力量而激起的一次反应。

让我们进一步探讨。亨利在戏剧结束时的政治胜利取决于他在阿金库尔战役中的军事胜利,而其军事胜利又取决于他的雄辩才能。如果没有战胜自我,雄辩才能那不可置疑的力量从何而来?在向“战神”虔诚地祈祷之前,在以气吞天下的姿态鼓舞士气之前,亨利曾乔装在夜间独步,曾和普通士兵平等地展开争论,其内心也曾极度矛盾挣扎(此前,这些都是必须经历的)。

而且,战争(也即是整部电影)的真正动因是亨利对于王位和仪式问题进行思考时的画外音,在那一刻,奥利弗再次通过电影这种媒介的奇特力量,赋予了这一战役特别的意义。但是奥利弗这一风格化的创作方式,让这场战役的拍摄耗资巨大。

尽管亨利的"独白"与"战役"一幕完全不同,它们都笼罩着电影的传统光辉。战役场面巨大,而独白情感强烈;战役色泽浓烈明亮,充满动感,而亨利的脸是漆黑中唯一的白色,在我们长久的注视下,毫不退缩。独白只有一个焦点和一个孤独的客体,其余一切声音都安静下来。我们听到的声音来自镜头画面之外,似乎我们眼前是张没有身体的脸。这就是最壮观的艺术形式,电影在这里变得令观众感到最亲近、最富有心理色彩。正如巴赞所述,电影的自律(askesis)乃其精髓所在。①

将迥异的两幕并置,这使其效果倍增,阿金库尔也因此成为这部作品的中心。它从坐标轴的现实之轴跳到其反面,凸显了双曲线的奇特之处。电影中别的一切都壮丽而雄伟,让我们为之惊叹、起立、鼓掌。但在阿金库尔战役这一幕中,从摄影机追寻亨利的瞬间开始,我们就感到这部电影的精神特质在变,而我们的角色也随之变化,因为我们被带入了存在的不确定空间。

在阿金库尔,我们体会到了电影中的"戏剧性局限":黑暗中局限的视野、亨利自身局限的视角,以及令男孩如此惧怕的无尽黑夜。电影在这里陷入完全的沉寂静止中。当亨利对自己提出了几个永恒的问题时,色彩的壮丽、动作的雄壮、历史的辉煌全都褪色、淡去。摄影机停止了转动。诗句从画外响起。太阳光将那天的战场逐层展现于观众眼前,因此,亨利内心的独白也开始散发光芒,照射在他的军队上。圣克里斯皮祭日的演说似乎发自亨利的内心,黑夜里他未曾将其吐露,这演说在祈祷与冥思中得以

---

① André Bazin, *What is Cinema*?, trans. Huge Gray (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967), p. 141.

酝酿,直至最后喷涌而出,感染着亨利军队中所有心存惧怕的士兵,直至他们觉得自己完全与他的梦想以及使命的力量联系在一起。接下来的一组战争镜头只是硬币的另一面,这是电影对独白和演讲的呼应。征服了夜晚的寂静和疑虑的喃喃低语后,奥利弗现在能够解开缰绳,让电影这匹野马任意驰骋——以莎士比亚之名越过越来越多的平原,并不再掺杂任何对白。

让我简述要旨:精心打造的叙事情节和视觉效果成就了这部电影的非凡,而这一切都是建立在电影的现实主义这一基础之上的。阿金库尔战场上空间的现实主义有赖于更早、更深刻的时刻,即亨利冥思时的沉寂。电影告知我们:历史的核心是伟人的力量,这是一种可以自控的力量,继而通过它去控制大众,从而掌控未来。通过系统化地否认过度的视觉处理,通过展现亨利遭受痛苦时的影像和神韵,所有的视觉过剩都变得合情合理。

在这一建构中,诸如"精神"这类的词汇有着何种力量呢?一个生病的人在弥留之际,仍然能够感觉到在维持他生命的核心之内,有着所谓的"灵魂"。在我们健康之时,所有力量都源于此;在我们生病且神志不清之时,我们更是隐退其中。这不仅是一种力量,而且还是一个地方,我们待在此处,接受着抗争。当身体在外界受到困扰时,它就来此寻找平衡;当病痛缠身时,身体会将此处当成疗养所。对于罪人和圣人而言,这一内在核心是自我得以延续,人格得以保证之所在。

弗洛伊德认为:这个核心可能成为一个新的、严重的问题所质疑的对象①,由新近所谓的心理疾病精神分裂以及妄想症引发,因为遭受了某种根本的、弗洛伊德称为"不可毁灭"的潜意识和本能的压力,灵魂发生了裂变。除了其他东西,文学还是对处于运动中的这一核心力量的再现。在行动中寻找自己合适或不合适

① Sigmund Freud, *On Creativity and the Unconscious* (New York: Harper & Row, 1958), p. 6.

的位置时，灵魂往往会站出来，与其他灵魂相斗争。史诗特别地观察和讲述了这一定位的全过程。而戏剧更多则是展示了此核心被揭露的危机时刻。

弗洛伊德发现：在所有戏剧家中，莎士比亚最无所畏惧地质疑灵魂，他不仅展现了灵魂与外界的斗争，而且描绘了灵魂为了维持自己的协调和统一，与撕裂它的低落情绪、人格、自我的声音等斗争的场面。20 世纪上演的莎士比亚戏剧强调了莎剧艺术的现代主义，而由奥利弗执导的影片《亨利五世》中所展现的莎剧让我们感到宽慰和前所未有的安心。通过将社会秩序建立在一个国王的超脱的灵魂之上，并在历史中，在绘画般的空间内，在威廉·华尔顿音乐的烘托下给予其保护，奥利弗从而制定了社会的秩序。

但是，这部电影的戏剧场面仍然被保留。这种舒适感，乃至道德与画面空间的修辞结构的效果，都需要通过险境和解除威胁之类的特定场景获得。尽管弗洛伊德主要指的是悲剧，我们能感觉到莎士比亚在其历史剧中对分裂的兴趣。一个王国的领袖或一个垂涎王位的反派角色往往会经历一个自我疑惑的非凡过程，正如哈姆雷特或李尔王。奥利弗对战前亨利独白的处理是对亨利这个角色“存在”的解读，深受我们对于莎士比亚悲剧独白总体认识的影响。此外，可以说在历史剧中，莎士比亚对心病和死亡的关注超越了一个国家领袖的个人品格，而延伸到了一个国家本身。

莎士比亚善于通过个人的戏剧冲突表现政治斗争。从柏拉图那驾驭野马的马车夫的意象开始，国家经常被比作受困的灵魂。在危机和疑惑之时，这个类比会被戏剧化。因此，我们都能认识到：伴随着圣洁灵魂的自我斗争或与外界的斗争，国家为了惩奸除恶、平息叛乱和战争，也在不断地挣扎求索。

在其历史剧中，莎士比亚不辞劳苦地展现着新政权的权利，这种权利体现在英国社会等级结构中，带着神圣的王权，它将伊

丽莎白和她的臣民们深深根植于中世纪。而奥利弗则努力将他所处的 1944 年支离破碎的伦敦与莎翁笔下的伦敦——文化中心——联系起来。莎士比亚通过一个人来展现整个国家的生活，而这个人需拥有足够的能力去领导一个国家，具有足够的人性去体恤其臣民。奥利弗将国家的生活表现得更为具体，具体到了国王细微的着装，以及他所展现的心理平衡。对奥利弗，亦是对我们而言，国王并非生来高人一等，他是和我们一样的人，同我们一样，他靠自己的道德和精神力量领导众人。常识是这种力量的一个名称，常识即是英格兰的民族精神特质。以这样的方式，1944 年，奥利弗给他的国家带来了一部暗示现代难题的电影（目标的弱点、自我怀疑、心理的分裂）以及现代解决途径带来的释然（国王和普通人一样，或者至少和每个英国人一样），而这一切都逐层被包裹在庆典和仪式中。

奥利弗的套层策略有着莎翁的权威，因为莎士比亚在其历史剧的豪华场面中运用了严肃的笔调。如果说莎士比亚改写着两个时代的事件——他自己所处的时代和他的剧作所反应的 15 世纪早期，那么，奥利弗必须同时应对三个时代。他在处理莎士比亚原剧时，对文本的忠诚以及总图景的处理都表现出套层结构与功能，正如研究所示：莎士比亚取材于霍林谢德的编年史，这为伊丽莎白时代的戏剧提供历史素材。

让研究莎士比亚的学者们去建立和修改文本吧。[①] 我们只需注意电影对以下内容的删减——南安普敦的国内冲突，以及亨利的多场演说——这些演说展现了亨利不羁的炫耀、残暴的攻击以及他用神学为战争辩护的场景。这些可能会削减现代观众对这部戏剧的敬意，因此，第一批被删减的台词有 1600 行，这些台词

① Harry Geduld, *Film Guide to Henry V* (Bloomington: University of Indiana Press, 1973), pp. 47 - 58.

也在其中。

更加有趣的是,《亨利四世》第二部分中的一幕——福斯塔夫在临死卧床上与亨利的对话——被移入电影中。毫无疑问,奥利弗和他的编剧希望不会让大部分观众觉得距离这个故事太遥远,而对观众来说福斯塔夫可能比亨利王更像一个令人亲近的民族英雄。电影对福斯塔夫去世情景的展现方式具有特殊的修辞意义,有待我们更仔细的分析。在我们的视线穿越海峡来到衰危的法国宫廷之前,刚刚离开环球剧院不久,摄影机悄悄尾随至福斯塔夫的住处,越过窗户,停在室内温暖的灯光下。在那里,我们听见福斯塔夫恳求着刚加冕的国王,希望得到认可,同时,我们还听到了那致命的训斥:"我不认识你,老家伙。"这声音打破了房间内的静寂。从历史的银幕上传来一个(画外)声音;之前的剧情从中涌起,烘托了这一幕。

亨利内心的声音战胜了濒临死亡的福斯塔夫的声音,这正是《亨利四世》用以质疑和揭露的王者力量的核心。福斯塔夫之死让平民们变得软弱,因为他们现在失去了他们过去那位软弱的王子。具有讽刺意味的是,他们必须跟随亨利,而正是亨利对福斯塔夫的拒绝导致其死亡。当这一组在福斯塔夫死去的房间拍摄的镜头结束时,摄影机后退并上升,我们看见窗户关闭,灯火熄灭。这个温暖的房间如今却成了约翰爵士的棺材,四下回响着亨利冷酷的声音。如果说环球剧院是这部电影的中心,那么野猪头酒店则是英格兰正统神圣道德的所在地。这即不是真正意义上的剧场,也不是宫廷的剧院,而是国王及其臣民们的人性尺度。

在绘画上,福斯塔夫死去的场景是莎士比亚死后500年几幅荷兰油画的翻版。弗米尔(Vermeer)所画的场景中有着一盏孤灯,使蒯客莱太太的侧影有了几分暖意,赫伊津哈所描写的"悬浮"成为了寂静无声的场景:"弗米尔绘画中的一切……均处于悬浮中,正如一种童年记忆的氛围,一种梦幻般的平静,一种彻底的静止,一种挽歌般的清晰:一切如此精致纤细,我们几乎不能用忧

郁悲伤来形容。"[①]但其他人则称之为忧郁悲伤,"为时光飞逝而感伤,为随之逝去的一切而惆怅,阳光与光线照在墙上,时间一分一秒地流逝,逝去的日子,还有那曾经看见的阴霾。"[②]在福斯塔夫的房间里,我们发现摄影机以同样温柔的艺术处理方式,使正在消逝的阳光展现出所有的瑰丽。英国这一幕温暖的室内场景与法国宫廷明亮的贵族气派形成对比(见本书扉页之后的彩图)。

电影中福斯塔夫之死这一幕如同一幅宁静的画,承载着浓厚庄重的戏剧感,与亨利在阿金库尔午夜的独白相互呼应。在这两幕戏中,画外音使宁静的影像承载了丰富的历史与重要意义。后一场景中的意象再次源于北欧,是电影在福斯塔夫之死后首次回归这一风格。这是一条精心设计的路线,作为公众人物的国王在乔装之后离开了公众背景和场合,寻找着普通士兵的灯光,倾听他们在营火旁的谈话。在营火环绕的黑暗中,男孩一脸真诚,掩盖了国王的陈词滥调,不仅将我们带入弗米尔的世界,还将我们带入伦勃朗(Rembrandt)的世界。亨利独白的那一幕见证了一个心理空间。

这组镜头对伦勃朗绘画色彩的模仿不如对其他油画的模仿明显。独白这一幕,与随后的战役一幕,是这部影片最具自然电影特色的两组镜头。这主要是指电影的光线的真实,即,自从1920年开始,伦勃朗就成为电影界的主要模仿对象。[③] 坦率地讲,正如哈利·葛杜德(Harry Geduld)所评论的那样:这一幕中光线处理所显示出的浪漫主义已经超越了伦勃朗,幕尾有拉斐尔前派(pre-Raphaelite)[④]的特点。然而,光线的这种风格是电影里神

---

① John Huizinga, *Dutch Civilization in the Seventeenth Century*, trans. A. Pomerans (New York: Ungar, 1968), pp. 84 - 85.

② *La Poetique de Vermeer* 中的 Rene Huyghe, 引自 V. Block 的 *All the Paintings of Jan Vermeer* (New York: Hawthorne, 1963), pp. 46 - 47。

③ 参照诸如 Charles G. Clarke, *Professional Cinematography* (Hollywood: American Society of Cinematographers, 1964), p. 115。

④ Geduld, *Film Guide to Henry V*, p. 60.

秘空间或心理空间的传统符号。因此,它标志着电影的最直观的瞬间,即历史剧呈现出庄严感的这一时间点。这种庄严肃穆经常出现在有着道德说教的令人感觉沉重的电影中。它非常及时地指出了电影的壮观场景的严肃性,那是有着沉重的道德说教的片子经常有的。正如描写贫民的场景在莎士比亚那个时代里是时新的做法,这一幕是为了让我们观众也与时俱进。

福斯塔夫的死亡和亨利的独白因其与观众情感距离的亲近以及表现的深度而突出。这两幕戏的构图显然是中世纪的构图风格,这是该电影的主要构图特色。这两组镜头主要模仿了画作《时序祈祷书》(*Très Riches Heures Jean, Duc de Berri*)。奥利弗在《神韵》(*Verve*)的一期刊物里看到了这幅祈祷书时,就决定要模仿它们。[①] 这是一个大胆而且非常成功的决定。剧本在时间上与其描绘的事件一致。更重要的是,它为这些事件镀上了一层闪亮的色彩,其光芒足以映射前几个世纪。

与福斯塔夫之死和战前亨利独白的场景相比,法国宫廷冷清、明亮、虚幻。它使用了金属,祈祷书好像由内被点亮,而此处的色彩并不为了描绘人物,也非为了让人物变得更加鲜活,它因其自身而具有价值。的确,在最初的剧本里,这个故事运用了虚幻的视角,努力使读者的视野达到平衡,避免视线在白纸黑字的书页上水平移动。而在电影里,戏剧的色彩和虚幻的视角成为朗诵莎士比亚诗句的背景交响乐。当色彩步步靠近、装点着入耳的诗句时,我们真正仰慕电影之光,并沐浴其中。

当我们意识到 15 世纪不仅是配有文字的绘画的高峰,也是透视和光源的起始点时,奥利弗的场景格调更具启发性。后者在卡拉瓦乔(Caravaggio,与莎士比亚同时代)画笔下和 17 世纪的荷兰得以充分发展。文艺复兴时期的荷兰崇尚光线,包括光线于阴影中的局限。这与中世纪绘画里宗教的光明截然不同。同时,他

---

① *Ibid.*, p. 19.

们的主题变得世俗化——不仅脱离了基督教的“传统主题”,而且也摈弃了神话主题。上帝给予了人们平常生活中的每一天(读信、倒牛奶),不像文艺复兴时的肖像画所描绘的那样。现在,我们能够明白为什么奥利弗将这种光线的风格留给了莎士比亚戏剧里的平民人物。这些色调更尘世化,让我们走近他们,侵入画面,去感受它。阴影将这些影像最亮的部分变得斑驳,暗示了这些人物的特征。

我们可能会顺理成章地认为这些影像比法国宫廷里的那些更真实、更自然——如果莎士比亚未曾在剧本中质疑这个观点。在电影结束时,当亨利和凯特将要让他们的国家和自己卷入一场文字之战时,勃艮第的伯爵发表了一个演说——全剧最长的演说之一。当镜头跟随他的视角摇移,越过窗户、越过田野时,他为法国乡村——“世界上最好的花园”——的现状而悲叹。战争让土地荒芜,遍地杂草丛生,人们曾经辛苦建造的几何图形不复存在。年轻人们变得漫无目的,在社会中展现了他们不可理解的本能。他以和平以及“务农”的请求结束演说时,感叹一切都已变得“不成个体统”。①

对勃艮第而言,光芒四射的微缩风景的几何图案设计是自然的。对他来说,这些微缩风景发出的光芒是文化之光,普照法国,慈善地照射着我们。对他来说,当上帝的使者国王,以和平的权杖划定土地疆界,并将其分成若干块,历史和政治让地球变得自然。

但是,对莎士比亚而言,这个问题并不容易。勃艮第在这部戏里只有一个声音,与之相对应的是福斯塔夫“更成体统”的声音,以及他朋友们的声音。他们求生的本能和追求快乐的本性奏出了有力的交替圣歌,与之相联系的画面是成为国王前横行霸道的亨利王子。莎士比亚并不是在否定勃艮第或者中世纪的观点,

---

① William Shakespeare, *Henry V*, Act V, sc, ii.

而是赋予了它更多文艺复兴时期的色彩，使得他同时代的人们更易接受这些观点。他不是要贬低亨利王，而是想通过描绘年轻时的亨利来衬托国王亨利的非凡。

通过从各种视角来呈现大事年表中的事件，莎士比亚对历史的处理使霍林斯赫德的编年史变得更具“深度”。贵族与平民之间彼此影响，不仅如此，后者还被有意识地按照区域和类型予以划分（威尔士、爱尔兰、苏格兰以及英格兰）。这些场景的插入打破了官方历史版本，展现了国王与臣民共处的一派景象。它特别暗示国家是由国王和臣民的关系所构成。因此，我们透视历史中的重大事件，注视着卷入了每个人的细微事件的结构。正如该电影在艺术上所暗示得那样：上帝般的空间和中世纪末期的光芒被打破了，变为了人性的空间和文艺复兴时期深邃而带有阴影的光线。

拍摄影片《亨利五世》时，奥利弗倾向于弱化国内冲突的重要性，而突出亨利内心的冲突。为了呈现给观众一幅文艺复兴时期而非中世纪的高雅画面，莎士比亚选择了金雀花王朝的某些年代史；同样，奥利弗选择了剧本中的一部分，为的是呈现给现代英国观众一部他们觉得有益的电影。

我认为，处于电影中心的心理场景是一个现代策略，与民主国家的现实相互呼应，但是，这个国家却为王权而着迷。这个民族的整部历史被浓缩，继而被安置在一个平面银幕上，如同一个手风琴一样，直到它在平面上完全牢牢抓住观众的视线。但这个影像，这具有安抚效果的历史总体视野有赖于亨利夜间充满生存苦恼的时刻，（奥利弗愿意让我们相信）所有的电影技术在那个时刻都已消失，并变得不重要。当我们凝视一张沉思的脸时，所有冥思（电影、舞台、绘画甚至表演）都消退了。尽管对电影技术的戒绝本身就是内向的法则（我们可以说：内心的声音让我们的视野变得苍白无力），我们在一定程度上信任这一法则。这是该影片对现代主义的一种伴装。如果说电影歌颂了政治、文明、勇气以及别的什么，是因为电影在其中心歌颂了一个人——一个像我

们一样必须在夜晚冥思苦想以找到出路的国王。当然,和我们不同的是,国王用莎士比亚的语言进行思考。戴着心理难题的面具,电影将自己建立在莎士比亚核心问题之上,不仅成功再现了战役前的一瞬间的道德困扰,而且自由徜徉在政治、社会、性、农耕以及艺术的地域里。

影片《亨利五世》是以下视角的交点——它既为英格兰以及文明而辩护,又呼吁人们捍卫它们。视角通常是征服的结果。在1400年左右,绘画领域的透视画法在取得成就的过程中付出了血的代价。即使是光芒四射的背景幕画面,也费尽心思试图在平面上展现实体,并使场景平面倾斜,以达到斜线效果,为人们提供想象的三维空间。与此相似,莎士比亚的历史剧成就表现为一种艰辛,试图平息诸多事件的混乱,对权威的颠覆,以及关于道德和权力的肤浅戏剧。但他们的确获得了一种视角,即都铎王朝看待现在和过去的视角,将事件与重要人物、普通臣民相联系。我认为,电影的难关主要在战前的一组镜头里。因为,直到那时,以及在战役之后,演员、舞台布景、音乐以及摄影机都在向我们表演,展现着语言、绘画、叙事的"成就"。但是,在那一组镜头中,我们便能感觉到成就背后的艰辛。勇敢的尝试一去不复返。音乐退却。演员的表演在彼此之间进行,摄影机努力在这出戏中找到一个和我们时代相关的主题。通过主观的摄影机、场景的削减、对面孔的仔细研究、画外音和或明或暗的闪闪营火所点缀的暗夜空间,影片营造了心理透视的效果。在摄影技术方面,电影试图拉近与观众的距离,因此努力赋予空间和历史隐私和个人化的一面。这是电影中最真实的一瞬间,而其余的都是史诗的再现。观众一定感到了自己角色的转换——由接受者到共同的创造者。

让我们用上电影为我们所提供关于视角的类比。在十五世纪,绘画作品的纵深空间来自对立体效果的掌握,因此,在绘画作品的平面上看是倾斜的。同理,影片《亨利五世》属于新时期的改

编,通过原著在银幕上的翻转而展现原著的生动。当然,不是整部剧本都被呈现,总有未被搬上银幕的部分。当然,我们分享了原著的幻觉,但奥利弗的《亨利五世》通过涉及原著另一面而暗示了其实在性,奥利弗进而为电影做出了贡献。如果我们信任原著,如果我们进入亨利的灵魂,我们就会强烈地获得一种体验,就如一幅透视画能被认可为三维物体的影像一样。

电影以一个离奇而有趣的方式暗指了15世纪的斗争,并突然进入了深度视野之下的空间,借此能解释认知的观点。这一时期需要的是对疆土的管理和控制。电影用一种严肃庄重、不那么奇怪的风格向我们展示:伊丽莎白时期的人们通过透视性视角看待事件,因此,霍林斯赫德的编年史中跌宕的瘟疫、革命和忠诚都能被一致地组织起来。最严肃的是,电影代表并体现了我们为获得心理视角而进行的努力,这回应了一个事实——在一个更大的社会领域里,我们需要约束自我以及动机,以建立私人与公共时空的连接。

现代世界的旁边存在着两个事先已建筑好的世界(中世纪的、文艺复兴时期的),这两个世界驳斥了该影片是明显的时髦折中主义的论点。回到双曲线的类比,我们现在可以说,奥利弗在电影中已经发现了英国历史的"渐增"(cumulative)运动。通过以双曲线的形式来展现他对历史的暗示,以及先前存在的观点,他成功地创造了一个幻觉:所有这些建构最终都要落脚于未被建构的真理之点。

为了改变这一类比,电影的中心展现了真实空间的消失,即电影里战争所暗示的全部外在空间——国王的沉思时那无尽深邃的内部空间。电影文化艺术的造型并未在与空间与戏剧的现实主义的对照中减弱,相反,它们像被修建的几何图形一样被彰显,通过一个平面的绘画来吸引我们的视线;或者像是所有技术的必需物,去抓拍真实的物体。建构的目的是现实,而现实确保了这些特殊构造物的正确性。电影通过这种方式确认了英国历

史和文化(莎士比亚)的神圣地位,而在艺术世界里,电影本身虽非现实,但却是现实的代言人。

通过现实那具有特权的媒介,时间、空间、历史都变得易于理解、合情合理并且值得延续。电影用莎士比亚的语言为之辩护,而且它将语言作为电影的中心,因此我们对语言的接受即是对电影的接受,亦是对电影精神特质的接受。这是一种敬意,是对一个时代有益的敬意。1943 年,英国人可能已撤退至不列颠岛,夜夜为了逃避德国的轰炸机而了藏至地下;但正如这部电影所声称的,这样的撤退最后会让他们触摸到自己的灵魂。我们在这部电影里发现了英国国魂的形象最终从环球剧院发散出来。英格兰的黑暗之夜就是亨利的黑暗之夜。倘若他能够度过那一夜,做好行动的准备,对自我建立真正的接触和认识,那便是多亏了莎士比亚;也正是由于莎士比亚,所有的英国人都将熬过那个夜晚,获得精神上的自由,感到自己充满了英雄气概,变得无所畏惧,这是因为他们说着莎士比亚的语言,至少他们理解这种语言。

通过电影改编后精心打造的视角,通过电影深度的真实幻觉,奥利弗击败了文化与自然。沿着这部电影丰裕的隧道前行,我们邂逅了人性的本质和语言赤裸的真实感。文字在这一壮观的历史画面中隐去,因而它也是将电影大量幻觉合理化的真理。与之相反,通过让我们有意识地主动接受阿金库尔一幕厚重的视觉体验,奥利弗让我们做好了接受内在真实这一体验的准备,即对语言自身的体验。通过一个包围核心的套层结构,奥利威尔也将我们的信仰与视觉、语言相联系,从而使每一位观众内心脆弱的短暂生活与历史文化生活的连续性得以衔接。最为关键的是,通过影片对绘画、戏剧、音乐兼容并收的再制作,以及它与现实“渐近线”式的独特聚合,各种视角的融合成为可能。就这部影片所承载的广阔意识形态而言,能超越它的影片少之又少。就其史学与美学价值而言,出其右者更是凤毛麟角。

Chapter 9

艺术的回声:奥逊·威尔斯遥远的声音

ECHOES OF ART: THE DISTANT SOUNDS OF ORSON WELLES

步入“批量作品”、“批量电影”时代以来,作为颓废派的个人主义者、欧洲高雅艺术传统的“私生子”,奥逊·威尔斯预先已经对作者论有所了解,并着手拍摄一系列影片,后期的批评家们专注于研究这些影片的统一性特征,并认可了这些影片的多样性。

那么,这些作品的中心是什么?是一个灵魂、一种精神、一种生命力,抑或一种世界观、一种风格?威尔斯的作品及其个性吸引着我们去深入探究那些核心问题,去品味他呕心沥血制作的影像。影片《公民凯恩》(*Citizen Kane*,1941)是个典型的例子:它由外向内逐层展露,耐人寻味。它被包裹在可分离的表层中:标题、侵入仙纳杜(Xanadu)庭院那架升起的摄像机、老人奄奄一息时的遗言——“玫瑰花蕾”、关于他的新闻短片、一系列单独采访、全知全能的摄影机最后的总结以及最后的字幕。那么,这洋葱结构的中心是什么?影片情节向我们揭示了玻璃球和雪橇的重要象征意义——这个男人最终的困扰和永久的痴迷。

批评者们避开这一“发现”,将其当作“一美元的弗洛伊

德”,转而预设了另一个关键核心。这一核心未不满足于展示凯恩过往的生活,而是展示了另一段发现、探索和搜寻凯恩过往生活的故事情节。这一揭秘类型故事的中心已被予以呈现并被加以评论:它是一个智力拼图。尽管它在达意方面有失协调,但象征本身绝对连贯一致。这个智力拼图,像那个玻璃球一样,数次出现在电影中,像诠释者一样让汤普森释然。就在雪橇上的名字即将被揭晓的时候,汤普森以最后一句话总结了他的调查(“我想玫瑰花蕾是智力拼图中缺掉的那块”),电影开场时所提出的问题因此得以解答。我们怎么能对这两种解答感到满意呢?

“玫瑰花蕾”、玻璃球、雪橇……我们对这些的不满意味着我们对隐喻(metaphor)的否认,意味着我们对神圣单一意符的否认——这一意符足以囊括一个人的一生。智力拼图和缺失的那一块……我们对这种陈词滥调的否认,是对转喻(metonymy)的否认,是对逐层展露的真相的否认。这两种解答的空洞意味着电影的空洞——这部影片是由影像和故事组成,掺杂着隐喻和转喻的媒介。所以电影在自己的成功之下坍塌,让我们去静思那些电影无法再现的东西,静思生活的神秘和空虚。

威尔斯几乎所有的电影都像影片《公民凯恩》一样,结局都是令人腻味的寓言或隐喻,也许几句话就能解释清楚的问题,我们却足足花费两个小时去品尝。影片《阿卡汀先生》(*Mr. Arkadin*, 1955)是关于黑心人的故事,批评者们不仅对此部影片有这种感觉,而且对于威尔斯本人以及他所有电影都有这种感觉。还有那过于简单化的霍林斯赫德的编年史(Holinshed's Chronicles)①——

① 拉斐尔·霍林斯赫德(Raphael Holinshed,大约死于1580年),英格兰编年史家。他的作品《英格兰、苏格兰和爱尔兰编年史》(Chronicles of England, Scotland and Ireland),通常称为霍林斯赫德的编年史(Holinshed's Chronicles),是威廉·莎士比亚许多剧本的主要参考来源。——编者注

提供了一个清晰但过于狭隘的福斯塔夫[①]时期的英国景象。一旦露西能说出关于英勇无畏的印第安人 Vendonah 悲惨命运的寓言时，影片《伟大的安伯逊家族》就接近尾声了。

毋庸置疑，批评者们将影片《第三人》（*The Third Man*，1949）中威尔斯出场的部分都归功于其本人，因为在电影的关键场景中，当威尔斯和约瑟夫·科顿（Joseph Cotten）坐在大观览车上面时，威尔斯扮演着神秘的哈利莱姆，以他特有的寓言方式总结了这部电影的寓意（“看下面，如果其中一个小黑点永远不再向前移动，你真的会为此遗憾吗？”）。轮子本身就是对情节和周围环境的复杂隐喻，正是在这种诱人、清晰的背景幕（backdrop）下，威尔斯能够尽情展现自己对机警格言的青睐。最后，带着极度的个人意识，威尔斯（在影片《赝品》[*F for Fake*，1974]中）像变戏法一样展现他主要的真知灼见，以总结他的整个电影生涯。电影以扩大了的真实的“毕加索”寓言作为结束。

这些寓言用处何在？首先，在这些电影的洋葱结构中，它们就是中心的结点。作为影片的支点，它们反复映现着其需要解析的复杂情节。即使未能成功解读，我们仍然感觉到了这种努力的正确性，而且通过电影，我们体会出了界定奥逊·威尔斯世界的双重性和距离感。简言之，寓言是威尔斯戏剧机器里奇特而又不可或缺的一部分。

警句、寓言和比喻的虚饰给予他的电影“思想”以浮华，用亚里士多德的词语来说，这也正是他“景观”（spectacle）的华丽之处。威尔斯不仅是特殊效果、剪辑和场面调度领域的魔术师，他的电影所启发的思想同样震撼人心、令人困惑，让人念念不忘。如果有人抨击他虚空的大胆尝试与折中主义，甚至斥责其在运用

---

① 福斯塔夫（Falstaff），莎士比亚历史剧《亨利四世》中的人物。是莎士比亚笔下最出名的喜剧人物之一。他是王子放浪形骸的酒友，既吹牛撒谎又幽默乐观，既无道德荣誉观念又无坏心。——编者注

戏剧技巧和标榜电影风格时的剽窃行为，那么，我们必须带着怀疑的眼光去审视他每一部电影所孕育的“严肃思想”。寓言的不足之处导致了其整个作品在知性方面的空洞、折中主义、派生物——经常是追逐时尚起源。威尔斯组织这些观点并非为了它们的真实性或一致性，而完全是为了其效果。完全就是关于弗洛伊德、卡夫卡、尼采或莎士比亚的一美元书。

就其外在表象和内在灵魂两个层面，影片《公民凯恩》（和威尔斯的其他电影一样）需要我们的赞赏，让我们惊讶，让我们感觉到虚空和虚假。这是从芝诺（Zeno）到尼采（Nietzsche）一种悖论似的乏味，而且威尔斯的一身傲骨让他无法延续这一传统，只是为它注入了电影独具有幻觉性的一面。

威尔斯并非首位展现外在虚空的导演，也非对自己所努力描绘出的世界、思想产生质疑的第一人。作为长镜头和跟踪摄影机的大师，他借鉴了界内名人——诸如弗里德里希·威廉·茂瑙、沟口健二、马克斯·奥菲尔斯（Max Ophüls）——的电影美学。如果威尔斯从这个圈子中强行出走，我们则必须责备他的故作姿态。比起茂瑙精致的现实主义、沟口健二优雅的严苛，奥菲尔斯铁面无私的讽刺，威尔斯因其华而不实甚至惺惺作态而分外惹眼。

我们极易将此归咎于影片制作条件。只有他的头两部片子达到了预算，获得制片厂的支持，而茂瑙和沟口健二从头到尾都很自立。但即便是威尔斯最早期的影片，也显露了令人腻味的一种圆滑、狡黠，使得其艺术性低廉，而将观众的注意力直接引向了其自身。此处，尽管威尔斯做了大量努力，但还是掩饰不了自己是一个典型的美国人。威尔斯缺乏优雅的品味，而且他的品味变化无常，使得他在与真正富有文化素养的茂瑙、高度严格标准的沟口的交锋中，败下阵来。

沟口和茂瑙毕生致力于追求他们可以立足的风格和主题。他们不断研究、反复实验，直到他们获得一个支点，以此去审视他

们所感兴趣的道德景象。威尔斯的立场摇摆不定,也未通过长期努力来获得一个立足点。他只想凭着世故与能量获得别的导演通过艺术本能和巨大的努力获得的造诣。

我们已经见识过了威尔斯在寓言故事中最聪明的技巧。寓言故事是错误的话语,不仅因为它是逻辑性的魔术伎俩,而且因为它本身局限于自己意欲解释的特定境况中。它本是一个有条件的语篇,却佯装是无条件的真理。威尔斯与这些"真理"的联系是它的叙事语气中最令人困惑的方面。魔术师会相信赢得观众信任的把戏吗?这就是恶搞了艺术原创性的影片《赝品》的主题。

他的电影中心不乏真实性和确定性,似乎其世界观是对整体视角的一种不信服,抑或怀念。威尔斯的寓言预示了整体视角,却在影片中支离破碎地呈现在我们面前。也许在寓言故事的深处蕴含着真理,但这个寓言远远地藏在电影身后,我们无法直接触及它,无法倾听它。讲述寓言的那浮夸的声音掺杂着遥远的回声,或讽刺的笑声。

威尔斯会用他的机敏、操控能力去交换天赋与智慧吗?他能信任因天赋或智慧而产生的认知能力吗?显然,他钦佩莎士比亚或甚至H·G·威尔斯[①]的整体视野和想象力。但他对改编的痴迷更确定无疑地表露出他自身以及他那个时代认知能力存在的危机。他从未单纯去寻求为我们的时代量身定做一个版本,也不愿去修改或补充他所钦佩的作品。原著(《审判》、《奥赛罗》、《伟大的安伯逊家族》)都通过传统美德、作品名字或作者名字保持了其完整性,威尔斯据此来制造一个或更多的明显效果。而这种方式通过其他效果——如表演、光线、布景、摄影角度等,力图将原

① 赫伯特·乔治·威尔斯(Herbert George Wells,1866年9月21日–1946年8月13日),英国著名小说家,新闻记者、政治家、社会学家和历史学家。他创作的科幻小说对该领域影响深远,如《时间旅行》、《外星人》、《反乌托邦》等都是20世纪科幻小说中的主流话题。——编者注

著信息传达给我们。

正如在寓言故事中一样,在他的改编电影里,事先被策划的真理那权威的声音产生于电影的中心;但是,声音或真理并非直接或单纯地呈现给我们。威尔斯将莎士比亚、卡夫卡、伊萨克·迪内森(Isak Dinesen)装入牢笼,他们像是他从帽子里变出来的兔子。威尔斯让我们认为这些人是他亲密的朋友,而为了让我们受到熏陶和教诲,他相当大方地将他们展现在银幕上。但事实上,他呼唤他们是为了提醒自己想象力的匮乏。他们声音的力量揭示了威尔斯电影表演中洪亮声音背后的不安全感。莎士比亚的力量,如同卡夫卡关于法庭的寓言故事一样,让我们充满敬畏,但这股力量渐渐从我们身边被移开,它在电影的迷宫中被削弱。这些电影中心的血肉只是在大厅镜子里的一些影像,每一个都脆弱易碎,每一个都只有几厘米厚度。

多重叙事者的结构体系完成了这个计划,将电影的价值如海市蜃楼一样镶嵌在电影深不可及的魔术箱里。影片《公民凯恩》再一次成为了展现了这一结构体系的最佳例子。影片通过六个视角讲述了凯恩的生活,其中有的视角质疑了一个统一和整体视角存在的可能性。这些叙述乃至整部影片的主体查尔斯·福斯特·凯恩隐退到了叙事迷宫的中心;我们探究得越多,就会发现越多的探索途径,对于所见越是没有把握。通过这一方式,巨人凯恩形象即刻得以放大和消融:放大为很多视觉和关注的中心,然后消融在对过去不可避免的淡忘中。人们只能通过故事重获他的形象,而每一个故事都被与之并列的故事所烘托。

当然,威尔斯在广播行业的学徒经历让他了解了框架式的故事、合格的开场以及套层结构。他对这种结构十分喜好,因此,他对莎士比亚作品成就最高的改编——《午夜钟声》——是有意识地再现,而非对着摄影机镜头的直接表演。拉斐尔·霍林斯赫德的编年史只在这一幕之后设定了场景:福斯塔夫和夏禄法官(Master Shallow)直视着摄影机,饱含着时代沧桑和记忆,宣布道:

"我们已经听到了午夜的钟声。[23]"这时,可能把这部电影作为对过往的回顾更为合适。

史蒂芬·西斯(Stephen Heath)令人信服地表明①,影片《历劫佳人》(*Touch of Evil*,1958)的关键情节和其中心道德剧既非开场字幕中的谋杀情节,也非查尔登·海斯顿(Charlton Heston)找寻正义的情节,而是关于汉克·昆兰(该片中奥逊·威尔斯所扮演的角色)的过去——我们通过点滴和碎片获知这些。塔尼娅住所的戏剧化的宁静是电影插叙的故事的痕迹——汉克·昆兰多年前的创伤和他随后的困扰和衰退。在电影的中心,在墨西哥和美国边境自然、安静的小镇上,真正的悲剧随着情节的发展逐渐展开、回响,最后塔尼娅以一句著名的台词结束了电影:"他是某一类男人。"

当然,威尔斯的某些电影将插叙的故事作为其乐趣所在。影片《阿卡汀先生》可以说就是这样一部电影,它以双重闪回开始,调查一个多年前发生在波兰的事件,其揭秘具有粉碎一条生命和一个帝国的力量。然而,这一事件仅仅存在于剧中人物们对彼此讲述的过往故事中。

就片名而言,《不朽的故事》(*The Immortal Story*,1968)就是一个关于寓言故事的寓言。詹姆斯·纳雷摩尔(James Naremore)写道:"总的来说,这部电影的结构就像是故事中藏着故事的套箱,它不断通过引用威尔斯先前的电影提醒我们:导演自己就像剧中人物克雷(主角)一样。因此,威尔斯努力创作富有生命力的小说,他就像一位木偶大师一样站在演员旁边,并总是意识到自己会死亡的事实。"②影片《赝品》表明:一切艺术都是不可信的;而《不朽的故事》则表明:只有在诡计与欺骗中,人们才能获得去捕

---

① Stephen Heath, "Film and System; Terms of Analysis," *Screen*, 16, No. 1 (1975), 7 - 77.

② James Naremore, *The Magic World of Orson Welles* (New York: Oxford University Press, 1978), p. 293.

捉唯一的真实性的机会。克雷的确将无人会相信的一个故事变得充满了生命力。艺术与幻觉的交互重叠在威而斯的电影中达到了极致。易碎的外在使得事实可被触知,尽管它被放置("一层层套嵌")在无尽的故事和讲述的倒推之中。人终有一死,但小说的谎言却不会结束。电影开始时,克雷周围的多面镜子以一个影像表明了这一意义。真理存在于叙述中,存在于反思中,而非存在于所见的幻景中。

威尔斯的叙事口吻是经过审度后的虚张声势。他用来迷惑我们的寓言故事不足以解释电影的道德境遇。他所采纳的这些伟大作家的修辞提醒了我们电影整体上肃穆感与真实感的缺失。在他所拍摄的十二部主要电影中,我们从未感到过主体不明或表现拖沓。一切都以最有力的形式得以展现,而且常常伴随着技术与风格上的炫耀,这近似于一种自大。最后,给我们留下深刻印象的是这种再现的虚荣,同时,这种修辞的空洞让我们恶心。

支配了每一部电影的、关于"分解"的那一如既往的主题暗示了这一叙事的口吻。正如之前所讨论的悖论结构那样,这个叙事结构为人们呈现出那令人难忘的外在——正逐渐腐败、为人忘却。在他的电影中,角色、知识、整个生活方式都正走向瓦解、坍塌。

在处理其蜡像博物馆里人人皆知的人物时,威尔斯几乎将它们加热到了熔点,这种两步的处理方法(塑造一个牢固的外在,然后让它在我们眼前垮掉)显而易见:在处理查尔斯·福斯特·凯恩、汉克·昆兰、麦克白、奥赛罗、格利高里·阿卡汀、福斯塔夫、约瑟夫·凯这些人物时,皆是如此。除此之外,还有《伟大的安伯逊家族》里上流社会的衰败,《午夜钟声》里英国的陨落,《审判》(*The Trial*, 1962)里理性的坍塌,《不朽的故事》中故事的终结和《赝品》里作者身份的降减。

在威尔斯的世界里,一切都是重要和神圣的,他只好嘲弄重要的佳作,质疑神圣的经典。这不仅掌控了每一个剧情总的节

奏,而且浸透了每一个场面调度的内在肌理。第一个注意到这种方法的是安德烈·巴赞,他造了一个术语——"现实的积木",来描绘影片《公民凯恩》和《伟大的安伯逊家族》里的核心分子单位。① 影片《伟大的安伯逊家族》里所有的主要场景都是单镜头,赋予了一种当时好莱坞尚未熟知的可信感。巴赞声称:每一个场景都是以不容置疑的权威树立在我们前面的一个木块。威尔斯的艺术才能包括:在电影开拍之前准备好这些木块,并在剪辑时根据戏剧的节奏将它们组合。但是这些场景自发展现于众,摄影机记录着(而不是构建、抑或甚至是再现)这一幕——似乎是正在施工建设的一座楼房或一片土地。就算像影片《伟大的安伯逊家族》中的舞会那种偏长而且被剪辑好的系列镜头,也会通过摄影机的距离获得了充足的主体性,而且,它拒绝通过交叉剪切或任何主观视角进入场景[13]。最令人难忘得是:肃穆的节奏——而非舞会上奔放的音乐——使每一个镜头超越了其戏剧意义,直到剧中人物最终意识到夜晚已经结束[14]。这个舞会远远超越了初入社交界的少女之梦,它是一个庆祝实现自我的纪元。因其重要性,它随后成为无法抹去的记忆节点,扎根于每一个人的头脑中,成为一个公共影像,而我们目睹了其现实与消失的过程。

整部影片的人物角色和他们生活方式不可避免的瓦解,是威尔斯拆除那些自信地展现自己的东西最明显的办法。转换频频发生于独立的场景中。影片《伟大的安伯逊家族》的结尾接连几个毁灭性的场景,逐个在我们眼前瓦解破碎:伊莎贝尔的马车将她载回家里,将她带至临死卧床边,她的侧面消逝于愈发黑暗的阴影中[17];尤金本想拜访她,但这个想法遭到了乔吉、范妮和杰克阻挠,他们都站在越来越高的梯子上,如此一来尤金浪漫的出现和直率的好意便显得荒谬可笑;斑点般的阴影简单地散落在伊

① André Bazin, *Orson Welles* (Paris: Editions du Cerf, 1972), pp. 62 - 70.

莎贝尔脸庞上,象征着她的死亡[18];当乔吉的侧影在悲痛中转身时,最后的幕布落下。现在来看影片中最短、最具实验性的一场戏。在前厅的黑暗里,梅杰将自己推向摄影机;他转向银幕的右侧,我们跟随着他,从而听见范妮阿姨的抽泣。然后一个人突然闯入我们的视线,挡在摄影机和梅杰之间,我们的视线追随他,直到范妮飞快地从银幕右侧入场,并拥抱从另一个方向回来的乔吉,轻声道:"她爱你,乔吉。她爱的是你。"在好莱坞电影中从未出现这种现象:摄影机如此不真实,如此受控于沉寂平静而又扑朔迷离的人物感情。这个场景,同人物一道,从摄影机面前飞走,将自己驱散,所以没有可以捕捉的东西,也没有可以拍摄的东西。接着,威尔斯在梅杰关于世界起源以及人类位置的狂言中("太阳,一定是太阳"),毫不松懈地追寻着这种焦虑。当火的阴影在他痛苦的脸上摇曳而过时,我们再次看见他面无表情地直视着我们——未加任何镜头的剪切。最后,似乎是为了缓和气氛,威尔斯让杰克和乔吉在火车站分别[19,20]。但这看似普通而且必要的一幕因其银幕呈现方式的肃穆维持了电影的整体色调。在若隐若现、如画般但看似廉价的背景幕前,当杰克对乔吉时而痛斥,时而娇纵,而乔吉则一言不发。当杰克猛地转身,追赶他的火车时,我们看见原来的硬纸板背景显得真实,吞噬了消失在后景深处的人物,而乔吉看着这一切,凄凉无助。

在威尔斯所有的电影中,杰克从银幕上的退场被无尽地重复。特写的人物走到了画面上后景的深处,被一个广角镜头推远、然后消失。威尔斯的空间是一个巨大的隧道。人物很少从两侧入场或退场。通常情况下,当他们从我们的视野消失时,特别是在他们于近景之下展开了一次令人印象深刻的讲话后,镜头和灯光强调刻画了他们的渺小虚空。在银幕镜头的画框之后,突然吹起一阵黑暗的风,凯恩那巴洛克风格的伟大世界、安伯逊一家的灿烂、野猪头酒店(Boar's Head)可以感觉到的快乐都被从银幕的窗户吹走了,在扩展着的宇宙那无限的虚空中被驱散。一个又

一个的镜头都保持一贯风格:特写人物会逐渐或突然无法控制场景,而偏爱于他们后面的空间,那空间没有将他们的情绪放大,却将他们吞噬。

影片《公民凯恩》充斥了上述的场景,几乎让观众无法估量这布景的整体尺寸。在特写镜头下,银幕呈现了阅读法律文件的伯恩斯坦[4—6];当他放下文件时,观众可以看到处于中景的撒切尔正和他相对而坐,中间隔着一张桌子;就在那时,我们才听见凯恩的声音,凯恩的影像十分渺小,他从房间后方的窗户旁朝着桌子走过来,影片由此恰如其分地呈现了三人镜头。此前,影片所呈现的是孩童时期的凯恩拿着雪橇的标准中景、外景[1—3],随后,摄影机渐渐开始回拉,首先映入的是窗户旁凯恩的母亲,之后是撒切尔,接着是凯恩的父亲,大人们随着摄影机一起隐退至房间内景,他们在那里一起探讨这个小男孩的命运。通过方形窗口,我们仍然可以看见男孩凯恩。当然,电影结束时,在再次拍摄的静态镜头里,我们还会看见仙纳杜的苏珊——她在公民凯恩所设计的缺乏人性化的布景中,摆弄着拼图[11,12]。

当中心人物成为画面焦点后,都"各居其位"[7—10],这样的空间结构首先让影片《公民凯恩》和《伟大的安伯逊家族》充满了讽刺色彩。影片《伟大的安伯逊家族》开始的几个片断大量使用了这种方式,以至于让我们认为这部电影会是风俗喜剧或讽刺喜剧。画外音将这些雅致的影像呈现于我们眼前,而当男孩撞到花园园丁时(小乔吉为屏幕增添了亮点),影像本身也具备了喜剧效果。

这种讽刺手法沿用至舞会的系列镜头中。在那里,乔吉的装腔作势被摄入他们的远景镜头所嘲讽。但是,在舞会结束、众人道别时,在无声的紧迫感背后,伯纳德·赫曼(Bernard Hermann)那阴暗的音乐响起,营造了一种全新而又肃穆的氛围。摄影机跟随伊莎贝尔移至出口,她倚靠着华丽的玻璃门,以侧影示人[14],而且我们看见乔吉和露西正忙于安排第二天的活动。与此同时,

在银幕的一侧,范妮和杰克一边窃窃私语,一边目送着尤金离开伊莎贝尔。影片此时所表现的多重欲望和束缚通过阴暗的灯光和分解技巧——无中心的流动构图所暗示的——得以实现。影片不再如初,具有单纯的喜剧效果。乔吉、杰克、韦尔伯、范妮彼此道别"晚安",开着善意的玩笑并揭着彼此的伤疤,然而笑声过后却是死一般的沉寂。此外,巨大天花板下深深的阴影和远处传来的叫骂声——"你们那儿能不能闭嘴"——将我们置于坟墓般的空间中。范妮和乔治像在葬礼上一样尽可能大声地交头接耳。就连光荣的雪橇旅行最终也化为黑暗:在经过远山的一棵孤树时,摄影机虹膜光圈停留在雪橇和上面的乘客处[15,16]。和雪橇旅行的传统一样,摄影上的虹膜光圈精致而又引人入胜。技术和传统都丧失了;实际上,技术意味着丢失。似乎为了弥补这一点,舞会结束时我们看到了那扇豪华的门,威尔斯将镜头淡出。这一次,人物的影像由外渐入。这次要欢庆的是韦伯尔的苏醒,而非一场圣诞舞会。此处,在电影的第一次死亡里,我们回到了如同影片《公民凯恩》那坟墓一样的空间氛围里,感受到了某种形而上学的庄严感,这使得剧中人物的装腔作势显得很荒谬,感染了故事的叙述者乃至他的讽刺。"乔治·安伯逊·米纳弗得到了他应有的惩罚",在我们这个时代,想嘲笑这个男孩的观众也受到了同样的惩罚——这个时代隔着现代性的距离,并受到其启迪。威尔斯将所有的观众,所有的男孩们和所有的时代都丢至一个空间里,而那里充满了怀疑和无法逃脱的失落感。

作为威尔斯最令人惊恐、最出彩的场景之一,这些阴暗的暗示在影片《伟大的安伯逊家族》结束时达到了极致。当范妮向乔吉袒露自己的赤贫,唯恐他会"弃她而去"时,她潜在的疯狂最终流溢而出。这个曾经不可一世的女人在绝望中瘫坐于地上。她的软弱感让乔吉迷惑不解,他让她站起来,别被那斜靠着的水壶烧伤。"它不烫,是冷的",阿格尼丝·穆尔黑德脱口而出。没有音乐来冲淡和缓和这一丑陋场景,而最后乔吉拉着这

个女人沿着走廊，穿过两道门，进入了一个巨大的客厅，这个客厅里所有的家具都被蒙上了白单子。范妮无助的哭泣终结了一个时代，也结束了整部电影，这时，即使是乔治的安慰也成了徒劳。整个场景以绝对的悲怆表达了威尔斯在其所有电影中都无法摆脱的崩溃感和失落感。在整场戏中，摄影机都逼真地呈现了这一衰败的过程：不加任何剪切，我们的视线由这个肮脏的水壶开始，穿过我们已如此熟知的房子，最后如漩涡般进入非人类所具有的遥远视野，看见乔吉和他阿姨消失在空荡荡的客厅那深深的阴影中。

威尔斯完全没有遵循他所批判的原著中浮华伤感的结尾，而将这一场景拍出了肃穆感。[①] 这也难怪，这可是那位第一部作品便打算拍《黑暗之心》，结果却因此受挫的导演。[②] 他的电影都富有洞察力，而非局限于表象。他作为电影拍制者的首批作品就宣告了这一特质。摄影机不可避免地带着我们前行，来到凯恩那怪异的城堡前，与此同时，和弦深深的乐声营造了一种几乎超自然的氛围。我们怀疑：这部影片和他接下来的所有作品都是对可怕的深度神秘的穿透。喜剧、反语、戏仿、讽刺都将进入他的银幕世界，但是一切均受控于“力量音乐”（power music）那框架般的和弦[③]及摄影机的超自然移动。即使在最愚蠢、最安全的插曲中，我们也时刻准备着被音乐和摄影机庄严的升降机带走。

影片《公民凯恩》的开场和结尾是快速转换场景的例子。

---

① 有兴趣的读者可以阅读查尔斯·西格汉姆（Charles Higham）的作品 *The Films of Orson Welles*（Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1970）来了解更多关于这部电影的制作和所有的威尔斯的电影。此外，我也极力推荐纳雷摩尔的作品，他的书也对威尔斯电影的其他细节进行了详述。

② 威尔斯签约雷电华后，第一部作品就打算改编约瑟夫·康拉德（Joseph Conrad）的小说《黑暗之心》（*Hearts of Darkness*），他甚至设计好了主人公的主观视点贯穿整个冒险之旅，但在预算做出来后，雷电华公司开始冷静下来，拒绝了威尔斯这个必然耗资巨大的要求。——编者注

③ Naremore, *Magic World*, p. 77.

仅仅通过一个移动,这一头一尾便实现了“转换”(transition)的策略,据此影片具有穿透性地呈现了浮华外在的内在虚空。而且这种策略已经被我们在场面调度、叙事结构、角色发展中仔细研究过。如果说一开始威尔斯的叙述(我们称之为壮举)让我们觉得虚浮夸张,那么也只有如此,他才能听见其回声哀婉地消逝。

“我创作、并执导了这部电影;我的名字叫奥逊·威尔斯。”在影片《伟大的安伯逊家族》结束时,即使当麦克风的影像从我们眼前摇曳而去,威尔斯的声音仍深深印刻在我们的脑海中。威尔斯的声音浑圆、洪亮、雄厚。如果可能,那就是上帝之音,充满着自信,因为它无所不知,需要我们去倾听,需要我们根据它所传递的信息来分析我们的境遇。如果说这种感觉在影片《伟大的安伯逊家族》中表现得最为强烈——在那部影片中,威尔斯颇为矛盾地藏在摄影机之后,那么在他的其他电影中同样可以找到类似的感觉:凯恩、汉克·昆兰、拥护者以及格利高里·阿卡丁那隆隆作响的声音;威尔斯用自己的声音在这部由莎士比亚戏剧改编的电影里,为八个角色配了音。威尔斯自己拥有声音方面的天赋,而且这一天赋让他在戏剧界和稍后的广播界积累了经验,因此,威尔斯能够与好莱坞对声音的运用完全决裂,让自己的电影拥有全新的语调和不同寻常的感觉。

起初,人们认为威尔斯的对声音的运用是个需要克服的难题。特别在他的欧洲电影里,对话如此不清晰,在很多情况下,第一次听时人们往往不知所云。这常常被归因于他预算中廉价的后期同步录音。但是,我们已经在雷电华公司电影中发现了他的声音概念的第一批种子,这使得增加观众的敏锐度和分辨能力成为必要。对话的重叠成为这一新方法的关键,但更关键的是将麦克风的放置与重叠相结合的做法。影片《公民凯恩》和《伟大的安伯逊家族》中有着无数的例子:一个特写镜头下的声音出乎意料

地覆盖了一个在中景进行的谈话声音;或窃窃私语和抽泣后紧接着就是喧闹的交谈。这些对立一起构建了事件发生的真实听觉空间。这显然借鉴了戏剧广播制作的技术,声道的空间化效果通过以下方式得以实现——将麦克风放到喉咙处所产生的窃窃私语的效果;具有明显方向感的声音、震动;周围环境噪音高水准的混入。扩展了的空间效果与对传统"消音"的高度把握共同应用于电影中。在安伯逊的住宅中,声音从那看不见的房间里传出(舞会后晚安道别的场景),以及大门被关上时,在电影镜头之外门所发出的巨大的回声。声音控制了威尔斯对这部电影的构想,而且程度如此之深,以至于很多系列镜头的设计都是以尽可能少移动摄影机位置来保持声音信息的完整。我们已经提及过,在厨房里、在火车站、火堆前的家族长老安伯逊这系列单一镜头,这些是静止的场景,单一的镜头就足矣。而在某些动态的场景中,威尔斯会有所超越:场景中一对人物边走边交谈,渐渐从视野里消失,这敦促摄影机跟踪声道已经给予我们的信息——第二对人物的第二场对话。对话的速度和发展决定了电影的节奏和摄影机的角色。毫无疑问,在九十分钟内,影片向我们呈现了一个比通常情况下更大、更具有氛围的空间,也正因此,这部风俗戏剧与讽刺喜剧才能以非同一般的能量感染我们。

为了炫耀表现主义的视觉效果,威尔斯通过声道技术来实现其最非凡的瞬间。当与影像产生冲突时,声音传递了雄辩或讽刺:正如霍林斯赫德的编年史那高傲的背诵,影片《伟大的安伯逊家族》结束时叙述者的判断——"乔治·安伯逊·米纳弗已经得到了他应受的惩罚,彻彻底底的三次惩罚。"在其他场景中,声道是传递悲怆情绪的载体,对我们所见的东西不加故作姿态的评断:威尔斯骇人、权威的高声叫喊,"你不能这样对我,吉姆·盖蒂斯。我是查尔斯·福斯特·凯恩";伊莎贝尔·安伯逊死后的窃窃私语;葬礼后,唤走了杰克的火车笛声;塔尼娅拨打的预示着昆兰身败名裂的电话铃声;影片《历劫佳人》最后的瞬间步话机泄露

的昆兰的声音;影片《审判》中乱哄哄的法庭上,请求公正的约瑟夫·K 和他在等待炸弹爆炸时哼唱的凄惨小调。氛围音乐和唱诗班的声音被加入其中,以增加剧本效果,它们让影像变得丰满,同时也使之慢慢走向衰亡。

威尔斯对声音潜在价值的着迷在影片《午夜钟声》中达到极致。这也许是成就最高的一部莎士比亚戏剧改编影片,同时也是最难以用双耳去倾听的一部电影。如闪电般脱口而出的台词经常暗含着讥讽,这与其他人物的对话和笑声掺杂在一起,时而高声大喊,时而喃喃细语,任由威尔斯用他那怪异的声音混合和节奏来改编莎士比亚的作品。某些观众觉得这种做法简直疯狂至极。他们更喜欢劳伦斯·奥利弗的电影:每一段对话或独白都为观众量身定做,在封闭的舞台装饰中将声音放大,即使不是通过摄影机装备的变化来区分台词,至少台词间也会有精心安排的间歇。通过这种方式,我们不会错过一句台词。事实上,我们可能会认为影片《亨利五世》和《哈姆雷特》是忠实于莎士比亚原著的作品,而影片《午夜钟声》却与演员的"声音"紧密相连。影片《亨利五世》,尤其是它出自贝里公爵收藏作品的布景,是对神圣文本的装饰和润色,是真正用分光彩色电影印染底片(three - strip Technicolor filmstock)与投影弧所发射出的强光绘制的泥金装饰手抄本[扉页后插图;相关内容请见前言]。相比之下,威尔斯侵犯了原文本的神圣性,将五个不同的剧本重新组合,凑成了一部电影。场景背后没有令人宽慰且能超越电影本身永存的"文本",威尔斯给予我们的"声音"会随着时间逐渐消逝。威尔斯没有将不朽的诗人作为自己的模范,而是选择了"一个可怜的戏子,在舞台上装模作样地行走,或是痛苦,然后再也不见其身影。"

即使是莎士比亚也不能与时空的流逝消融相抗衡。而威尔斯——这位名闻全球的伟大剧作家——再一次展示了一种强大的能量,但它的回声依旧在自然时空的浩瀚中渐渐消散。其方法

的简单使得其效果更令人不安。而过渡、镶嵌、寓言这些技巧全都出自魔术师那华丽的戏法,威尔斯还知道如何完全以声音来征服观众。

这不是对戏剧的背离,电影馈赠了它一种秘密礼物,将其文雅的言语置于真正开阔的空间中,让无限延展的无情的时间去检测人类的奋斗。回想起吉尔古德①[21]扮演的在那寒冷、巨大的城堡里的国王,或者在烈风凛凛的山坡上颇具英雄气概谩骂敌人的霍茨波②,或是在白桦树林里穿着白色长袍演说的福斯塔夫……当我们听见时,他们的声音已经被那无法平息的风声带走、渐渐消散[22]。因此,序幕中的怀旧情愫("他们都到哪儿去了?死了,全死了。")从声道中传出,萦绕着电影的每一瞬间。只有拉尔夫·理查德森(Ralph Richardson,英国演员,影片《午夜钟声》中的旁白叙述者)狂妄自大地诵读着霍林斯赫德的编年史,似乎装作超越了其评价的事件本身而存在着。然而,这正是官方对于生活和历史的看法,而在野猪头酒店那充满人性的生活、莎士比亚鲜活的诗句、诵读诗句的演员们的烦躁给予其讽刺性描写。尽管这的确达到了无情的效果,但这种现实主义付出了蜕变、恶化、死亡的代价。威尔斯荡气回肠的笑声最后被锁在福斯塔夫棺材内的身体里,随之一起深埋于地下[24]。

尽管奥逊·威尔斯有着戏剧界的背景和明显戏剧风格化的个性,但他是个彻头彻尾的电影人,我们的意思是,他通过这一媒

---

① 约翰·吉尔古德(John Gielgud, 1904—2000),英国演员和导演。自上世纪20年代便在英国因演出莎士比亚的一系列戏剧而成名,拥有完美声线的他既是英国古典戏剧最伟大的演员,同时也是现代戏剧的先锋。在几乎70年中,他被认为是使用英语的最伟大演员之一。——编者注

② 哈里·霍茨波(Harry Hotspur),莎士比亚戏剧《亨利五世》中的角色。——编者注

介获得了最大的自我实现。影像幻觉般的特征、电影技术魔术般的效果、声音的深度、银幕的窄浅都有助于诠释威尔斯对真实、幻觉、短暂和失落的思考。

首先是巴赞,现在是罗兰·巴特,他们都针对摄影与死亡的关系撰写了极具感召力的文字。[①] 影像是在时间上先行于我们的物体所留下的印记。它所再现的不仅仅是物体本身,更是它的缺位。然而,运动这具有生机的能量赋予了电影一种静止的画面所欠缺的活力。正如巴特经典的简洁陈述:"电影再也不能被看作是有生命的图片:那些'曾经在那儿的事物'(having - been - there)让位给了'正在那儿'(being - there)的事物。"[②]大众化批评(popular criticism)支持巴特提出的这一区分,电影被认为是一种捕捉生活、回归生活、激活我们梦想的艺术形式,等等。

威尔斯作为为数不多的几个导演之一(特吕弗是另一个),对过去和死亡有着至高的迷恋,这些与传媒的本质格格不入,但同时也在传媒中得以完美的诠释。他如何使那运动中的影像变形,从而预示自身的终结?我们已经从他在插叙的故事中体会到了其精明的策略。通过把形象交给一个讲述者——特别是一个代表着过往的讲述者——威尔斯试图将我们眼前的物象镶上一个框架,使之变成一个放大的静止照片。凯恩在报馆、歌剧院乃至仙纳杜的影像对我们而言都具有极大的感染力,但其中一部分的感受是它们与我们的距离。它们无法打破构成它们的时间界线,却成为了叙述者的道具。威尔斯再次展现了力量强弱的冲突张力,而这次表现为:活生生的图片和我们意识到它们已成过眼云烟这

---

① André Bazin, "The Ontology of the Photographic Image," *What is Cinema?* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967), pp. 10 - 15. Roland Barthes, *Camera Lucida* (New York: Hill and Wang, 1980).

② Roland Barthes, *Image, Music, Text*, trans. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977), p. 44.

一事实间的张力。

毋庸置疑,这种张力赋予了影片《午夜钟声》一种莎士比亚原著所没有的感伤。不仅仅野猪头酒店的生活与宫廷坟墓般的帝国形成对照,而且充满悔恨的前言将生命置于记忆中——前言里两位老人回忆着他们过往一去不复返的日子。电影随后以两条时间线索展开:一条是金雀花王朝那永恒的历史线——被霍林斯赫德以雄壮的语言载入编年史;另一条是福斯塔夫和普通百姓那难逃终结的历史线,莎士比亚用充满人性的诗句予以表达。我们必须把对莎士比亚的怀念融入其中,这也正是威尔斯能够注入其电影的情愫,对逝去的生活和历史的遗憾之情在影片中令人满意地得以完整再现。

在他所有的电影里,为表达某种失落和死亡观,影像都会以此种方式呈现。当人物从摄影机的镜头里消失,或是深深的阴影投落在他们身上,或者当它们以一种精致的古朴出现时,当然,还可以是在主导了构图的建筑结构中(阴森森的房间、古堡、无尽的冷漠空间),影像都将会自动隐去。

我们观看威尔斯的电影,不应将它们视为出现在当下的有生命的人工制品,而应视之为对过往某种能量的追溯。即使更强大的时间力量会将这股能量消磨殆尽、湮灭尘封,但我们仍想要被这种能量所震撼。尽管威尔斯的确有失典雅地通过对话或叙述者病态的声音来明显涉及死亡和失落,但声调的不断使用保证了过去和正在逝去的事物的语调。因为影像总是可以被捕捉的,正如沃尔特·翁格(Walter Ong)所言,视觉是最具占有欲的感官,因为它就像明信片一样捕捉景色①。而声音是倾听的感觉,是使命的感觉。它的源头存在我们之外,深深地潜于他者。在威尔斯的电影里,这一声音之源离我们而去,我们对真正声音之源充满怀

① Walter Ong, *The Presence of the Word* (New Haven: Yale University Press, 1967, pp. 166 - 68.

旧感,但它只在声道上留下其回声。总之,和静止的照片简单的过去时不同,威尔斯的电影既宏伟壮观,又给人以消逝之感;我们见证了其消褪。

为了描绘这一效果的特征,艺术家们已使用了一系列空间的比喻:其影像似洞穴般宏大而深邃的声音,如窗棂般的银幕,它消逝于一点,吞噬了巨大的形象。我们对声音和无常的思索暗示着其他潜在正确的比喻。这些电影不滞留在曾经近在咫尺、如今却远去的事物上;相反,它们的声源,就像最初震动的弦,埋于它们的深处,发出一个调子,通过连续的借鉴、改编、使用、扭曲,被转变成了电影俗丽的外表。但这位杂耍者的技术的不真实性仍然发出了巨大的音量,使其生命震动。换言之,威尔斯个人世界观的空洞、他的悖论的虚空、他的人物角色、作弄人的情节都引领着我们进入影片核心的声音中。

尽管实际上不可恢复,但认为这种东西(这真实的感情或简洁的表述)已经彻底遗失在过去的观点却是错误的。因为威尔斯电影的时态永远都不是简单的过去时(simple past),而是历史的过去时态(historical preterite)。他的影片中没有事件是自由漂浮的;在被海德格尔(Heidegger)称为"小心的回忆"(recollection in care)[①]的历史叙述中,它们都被紧密地联系在一起。而且即使当他最无情地质疑那些拘泥于过去的历史时,正如在影片《午夜钟声》和《伟大的安伯逊家族》中那样,威尔斯都会有效地将时间放进他那叙事的庞大体系中。威尔斯可能觉得他再也无法去触及快乐的英国或莎士比亚的真实生活,但他能暗指它们,或者(继续我们的暗喻)他甚至能使他那声音里的某种东西在他所塑造的空荡荡的空间中振动。

从这个词的两层意义上讲,他都将某种东西与我们"联系"

---

① Martin Heidegger, *Being and Time*, trans. Macquerrie and Robinson (New York: Harper & Row, 1962), pp. 437,438.

(related)起来。如此说来,他的电影则是关于死亡的重复,在这些重复中我们能加入自己的冥想——与其主题有关并联系着其主题的冥想。保罗·利科认为,由此而生的文化扩展是对死亡从本质上不可传递的特点的艺术弥补。[①] 如果说我们的批评仅仅是威尔斯电影的一个回馈,那么,他大量的作品则能发出艺术的回声,并通过艺术产生某种虚弱而真实的颤音,让我们从中体悟情感和生命。

① Paul Ricoeur, "Narrative Time," *Critical Inquiry* 7 (Autumn 1980), 188 - 90.

Chapter 10

沟口健二后期电影中之于认同感的偏爱

在沟口健二的每一部电影中，女性实际上都处于中心地位，她们代表着艺术上的典雅和对社会的反叛，追寻着徒劳无效的反叛价值，并承受着这一价值带来的悲剧性后果，而这一切正是沟口本人所珍视的。他坚持将镜头定格在那些女人们身上，直到她们带着控诉的眼神回瞪，正如影片《浪华悲歌》(*Osaka Elegy*，1936)和《青楼姐妹》(*Sisters of the Gion*，1936)结尾时那样。但是，他对悲惨环境中的女性的刻画也饱含同情，镜头的移动流露了他对她们不可置疑的感情。

那么，我们如何能够将沟口反叛社会的一面和他几乎禁欲的、形而上学的一面相提并论呢？在影片《歌女五美图》(*Utamaro and His Five Women*，1946)的结尾，当置田杀死了她的爱人及其情妇，并准备结束自己的宿命时，她告诉歌麿，她用一生实践了他在艺术中的探索——拒绝做出任何妥协、一定要行动到底的初衷，不管最后结果如何。如果女人们靠自己的力量反叛了男人们所建立的关于禁忌、交易、等级的制度——这些男人们有着天生习以为常和以自我野心为中心的盲点——那是因为女人们看穿了

这个系统,并感觉到了它的无效性。如果她们有什么可以教给我们的,那便是对这一存在的荒谬性的跨人际、跨历史、本质上艺术性的理解。她们看穿了那些造成个人困境的原因。她们看透了这个系统,看透了观众,洞悉了非个人的宇宙结构。因此,反叛引起了沟口在禁欲方面进行思考,而这也正是他在其后期电影中狂热追求的。

当沟口电影中只有某些男性人物才能体会到这些想法中的某一方面的时候(试想影片《新平家物语》[*New Tales of the Taira clan*,1955]中那位"渎神的英雄",或是《雨月物语》[*Ugetsu Monogatari*,1953]中那位本质上非常被动的英雄艺术家),相比之下,只有沟口的女性人物们才集中拥有上述冲动,这样的女性人物不胜枚举。作为艺术家和传统叛逆者,沟口从他所讲述的故事和这些故事的女演员身上获得灵感。我们感觉到:连他最不起眼的一位女主角都已超越了改革与艺术。从她们的步姿中可以看出她们已获得一种领悟,这是男人们对艺术终生进行追求也无法获得的。沟口着迷于女人们翩翩的步态、激情的晕厥以及时而回避时而凝视的眼神。①

沟口健二的女性人物们的双重天性,以及他对她们变化的态度(他起初自然地记录她们,后来才认同他们)对观众提出了特殊的要求。与此同时,他也给予了观众一个潜在的、罕有的回报,即时间和空间上都可以移动、摇摆的间隔。这就是"认同"与"阐释"二者之间的间隔,它鼓励着我们重新思考我们这个时代的一些主要美学问题。

当代哲学家和批评者试图揭示的正是西方小说和电影中这一间隔的缺乏。"认同"被分析为在场和充实的幻觉,这种幻觉是文本力图通过有差异的符号的虚空所产生的。在解构主义的旗帜之下,

---

① 这个观点后来在 Alain Masson 的一篇文章"Revers de la quiétude"中得到发展,*Pasitif*, No. 212(November, 1978)。

当代批评对认同和充分再现的幻觉展开了一场战争，观众因为这幅不可否认的现实图景而不知所措。面对这样的规范艺术，现代主义的传统受到提倡：洛特雷阿蒙（Lautréamont）在左拉（Zola）之上，马雅可夫斯基（Mayakovsky）在高尔基（Gorki）之上，维尔托夫（Vertov）在维多（Vidor）之上，大岛渚（Oshima）在黑泽明（Kurosawa）之上。现代主义已意味着一种文本符号的任意游戏，这一游戏倡导自由建构意义。观众与读者和此类文本的关系是强力阅读（strong reading，罗兰·巴特词汇中的“再次书写”［rewriting］），是“认同”奴隶般被动的绝对反面。

在电影学者中，诺埃尔·伯奇（Noël Burch）是结构主义研究的先锋之一。他不仅努力揭示了幻觉和再现的机制，还积极地提出了电影含义的另外模式，尤其是在关于1920年以前的默片时代、目前的先锋派以及对我们最重要的日本战前电影的问题上。[①] 在伯奇对日本电影的看法里，沟口是一位重要人物。战前，他和小津安二郎（Ozu）一起发展并维持了一种故事片传统，这种传统与好莱坞模式截然不同。战后，一些日本导演不仅屈从于西方影片的呈现模式，而且迎合西方口味，为谋取海外市场的利润而奴颜婢膝，沟口便可算作其中一个。

伯奇对修辞学的研究使他将文本世界一分为二：一种是与占统治地位的（好莱坞）现实版本串通一气、以幻觉和认同为特点的文本，还有一种是禁欲般戒绝这种方法的诱惑及其显而易见的回报的文本。撇开他的道德主义，伯奇对日本电影，尤其是对沟口健二的理解是粗浅的。沟口健二战后的电影也许的确延伸到了海外市场，也许的确应用了使人产生认同感的方法，更不用提那令人折服的、秀色可餐的画意摄影主义，但这些技巧并没有耗尽他的拍摄方案。把他的拍摄方案称为“反应性电影”（cinema of

---

① Noël Burch, *To the Distant Observer*（Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1979）, esp. chaps. 1 - 3, and 20.

responsiveness)最好不过了。作为记录的机器,摄影机也可能变为对那些记录做出反应的仪器。客观情感与主观情感的混合将沟口健二的美学置于阅读与阐释的困境中。特别是,沟口将其内容变成了带有幻觉的文本,这些文本使他认为有必要以如此这般的方式做出反应。于是,对幻觉的认同只是以多产的阐释而终结的轨道的第一部分。因此,他的电影,尤其是后期的电影,从未假装触及实质,而且常常将自己当作文本经验。尽管这会吸引伯奇和解构主义者们,沟口的反应和阐释完全不是无章可循。他的电影体现了阐释的原则,正如影片《雨月物语》的每一个观众将见证的那样,其作品将一定会像好莱坞情节最紧凑的电影一样令人叹服。

尽管我们不能通过沟口健二的电影获得任何实在的东西,但是对那些像幻觉一样在他面前挥之不去的文本,他给予了我们实在的反应。对沟口健二而言(正如巴特所争论的,对整个日本文化而言)①从来没有需要传播的纯粹现实,也从来没有一位英勇的艺术家在游历后能与观众分享的大自然。相反,只有对关于现实的文本的纯粹阅读,即对某种幻觉的丰富的反应。每一个解读都产生一种反应,而这种反应本身又可被当作一个文本。这就产生了无尽的文化文本漩涡。对沟口健二电影的奇妙混合感情印证了处于幻想和阐释之间的这一姿态,即尤其在影片《雨月物语》、《山椒大夫》(*Sansho the Bailiff*,1954)、《西鹤一代女》(*The Life of Oharu*,1952)和《阿游小姐》(*Miss Oyu*,1951)里我们所面临的完全空虚。

这些电影结尾处摄影机的"固定凝视"超越了剧情本身。这不是作者对细小修辞技巧的超越,也不是对一个行动的嘲讽性评论,

① Roland Barthes, *The Empire of Signs*, trans. Richard Howard(New York: Hill and Wang, 1982).

而是贯穿于整部影片的另一个行动的完成，是导演对他的人物命运的悲剧解读的完成。“认同”(identification)，在这个词的普遍感觉中，成为了文本的不同水平之间的中转，从本质上讲，即不同的文本之间的中转。在第一层面上，人物是通过演员对剧本角色或环境的认同而被创造的。为了达到这一目的，沟口健二的女演员们在出演前的几个月里都被迫穿着那个时代的服装，去参观纪念馆，去听那个时期的音乐。①

众所周知，在拍摄现场的他拒绝在一个动作未完成的时候喊停，这也许是因为他尊重演员对角色的认同。沟口健二最精心制作的镜头移动均以演员的移动开始，直到达到了新的、截然不同但完全静止下来的构图为止。要不是因为以上这一点，我们也许会受到影响，认为摄影机在努力跟踪和放大女演员对角色的解读。因此，尽管剧中人物控制着镜头的构图，总是完成他们开始的行动，并常常引发摄影机的一切运动，但观众很快就会通过摄影机表面上的独立而认同它。这一独立部分通过很多场景的美学构图和很多动作之间明显的省略而显现出来。把这些全都放到一起，观众定会读出摄影机关于女演员对自己处境所做反应的响应。但是，摄影机并不在这里就停止，因为她所认同的本源的情景往往是对如此遥远的假想现实的文本反应(以传奇、故事或诗歌的形式)，它事实上已在画外。

《浪华悲歌》恰当地展示了这些层次，以及联系这些层次之间“认同”的运动。摄影机见证着演员田中绢代如何接受了春子这一角色的过程，该角色改编自日本最伟大的文学经典之一——井原西鹤的长篇小说《好色一代女》。这个 17 世纪的故事本质上是讽刺和传奇式的冒险，按照时间线索记录了一个女人在道德上一

① 对关于沟口健二的批评的回归或传记回归感兴趣的读者，或对发掘更多关于他的电影的资源感兴趣的读者，应该查阅 Dudley Andrew 和 Paul Andrew 所著的 *Kenji Mizoguchi: A Guide to References and Resources*(Boston:G. K. Hall, 1981)。

次又一次的失足，让读者兴致勃发。在时间上，田中绢代从战后日本的视角来解读这个故事，将悲剧的伤感力投注到了她命运优雅的跌落，这种优雅如此超然，使得她在最后的一次跌落中，逃离社会，成为一个冷漠的行乞尼姑。

角色这一概念在电影明显的技术要求之外也起着作用，因为主角春子将自己的生活视为她所饰演的一系列角色。这部电影的闪回结构使得观众回到当时当地，让感情因记忆而膨胀。在影片最开始的片段中，她走进了一个寺庙，凝视着著名的菩萨雕像群。目光锁定其中的一个石像，她看到了三船敏郎的影子——他是她过去的情人，因为对她的爱而被处死。这一“视线—物体”的结构（包括电影的单独的特写镜头）注明了这一瞬间的重要性，就好像是电影即将扣动的扳机。即便她没有认同三船敏郎，也认同了三船敏郎所扮演的重要角色的过去。更重要的是，她的幻觉不仅产生了影像，让关于她生活的电影展开，还产生了她自己的反应。在这部电影最优雅的一个讲述姿态中，她的头悲哀地歪斜着，她缓缓地从头发里抽出了一条丝巾[1]。丝巾顺着银幕轻柔地滑下，这便是她解读眼前影像后的反应。这是她在电影中将经历的无数次跌落的原型，是此后摄影机无数次下降运动的原型，沟口健二借此同情她的遭遇（全家在桥上被流放之后[7,8]、三船敏郎被砍头之后[3—6]、春子自杀式的逃跑之后）。我们可以说，春子对自己的境遇的反应比导致这种境遇的事件更重要，同理，沟口健二对春子的反应也超越了她的故事。在一片精心打理的宫殿花园前，一台摄影机远远地矗立着，故事开始了。在一个特别长的镜头中，春子和几个随行的人从我们面前经过[2]。最后，春子独自一人走过画面、走出镜头而结束，而摄影机仍然静立于远处哀歌似的寺庙之上[9,10]。她已完全进入，而后又走出了沟口健二和我们的视野。我们将她作为我们自己运动的借口和托词，正如作为女演员的田中绢代把井原西鹤的小说作为自己表演的借口一样。认

同和阐释的辩证关系就在这里。

《西鹤一代女》可能是沟口健二最严格、最复杂的一部电影，但就认同这样问题而言，这部影片比他后期的一些杰作要简单很多。它清楚地展现了“距离”(distance)和“卷入”(involvement)这一定义了沟口电影体验的悖论。“距离”不仅仅来自摄影机的机位，而且来自沟口的决心，他决定让每个动作都自然发展，并用明确的间隔来区分每个动作。“卷入”来自沟口奇特的时间安排，坚持给予所拍摄的动作一定的视野，并等待每个动作的爆发，似乎摄影机就是一个风箱，搅动着戏剧化因素相互作用的灰烬，突然点燃火焰。每一幕有它自己的戏剧结构和最后烈火般的结束。囊括如此多场景的摄影机运动是“卷入”的表达，它要求的这一类令人无法摆脱的未被阐释的表情，也源于此。

影片《山椒大夫》直接继续着与文本的地位相关的认同和同情的问题。《山椒大夫》讲述的并不是一个单一角色的故事，也并不强求我们以及摄像机与这个角色建立任何联系。它讲述的是一个家庭的故事，通过文本中的认同，我们和这个家庭成员的感情相互交融。在第一幕中，母亲和儿子交换着关于父亲流放的创伤记忆。母亲回忆他们在一起的最后瞬间，那时，儿子正从父亲那里接过祖传物和“善待所有的人”这个神圣的文本。一个淡入的镜头没有让我们回到母亲，而是回到佩戴着传家宝谈论着父亲的儿子。他们因此分享了父亲的精神和爱意。在电影尾声，母亲和儿子再一次沉湎于重复父亲的文本。电影遵循上述路线做结，而这线路卷入了一套过于复杂的交流，太复杂以至于不能在这里一一列出。然而，这些交流随着文本进行而发生，指明一点十分关键。女奴将母亲在佐渡岛忧伤的歌曲传给了女儿。兄妹们反复砍着树枝，眼前涌现出母亲哭喊着“安寿，厨子王”的回忆，沟口健二的镜头坚持将这一场景文本化，使这一幕不是一个动作的记录，而是意义的记录。这一幕成为了戏剧化的一幕，演员们解读它，根据它的意义而改变自己的生活。

影片《山椒大夫》讲述了在自然的野蛮状态中道德的涌现。它也反映了文本的中心性,同时表述了这个因未开化而无法解读的世界的文本性。当厨子王识别出一首歌的文本意义,意识到一个戏剧化的加强,或是理解了父亲的话中深意时,他就从奴隶集中营毫无意义的劳作中解放了,这一劳作从本质上也是不值得铭记的。因为他们吟诵着一段文本(父亲的格言),在无名的割海草的人看不见的地方,这被遗弃的一对夫妇相依在海滩上,重新点燃了文化的火焰,唤醒了人性。

比起《西鹤一代女》,沟口健二在这部影片中的视角更直接、更清晰。他积极地参与场景和记忆。他亲自纪念着这个家庭的活动,并使之文本化。电影有意识地加入了父亲文本的扩充。演员的姓名出现在古代的两个神圣的坟址上,这遗址象征着意义诞生时留下的痕迹。当来自佐渡岛的女奴唱起了母亲的歌时,她从纺纱机的一个轮子到另一个轮子纺着线。与此相似,电影开始编写同样哀伤的圣歌,没有使用直接的表达,而是通过关于山椒的种种传说,当字幕上出现森鸥外那轰动一时的畅销小说的名字时,关于山椒的传说被推至了顶点。

如果说沟口健二的电影在结尾都展示出令人迷惑不解的虚空感,那是因为他大胆地将他的传奇放置在非戏剧化时期的冷漠之中。割水草的人们在自然中生存,而戏剧化的重要传奇造就了文化的时代、进步和未来的希望。当与沟口健二编织机般的摄影机认同时,我们认同的不是文化的成功和传奇,而是文本的辛劳,否则这会是一个不可解读的世界。这不是悲剧与喜剧的问题,因为这些都是文化的建构。面对这个冷漠而又虚空的世界中,影片《山椒大夫》是意义最有力的诠释。认同再次成为电影的关键和我们体验的关键,但这是种会意的认同,让主体承担同情的重负,拒绝圆满或存在所带来的慰藉。在宇宙的冷漠虚空中,我们被要求去认同文本的差异。

艺术家根据预先存在的文本创造出影像,特别是如我们目前

为止所讨论的一切电影的结尾那样，当影像和它的主体之间悲哀地坚持一定距离时，我们是否能继续将艺术家的这种做法称为“认同”呢？在一个主要的场景中，观察者富于同情心的这种参与总体上是日本美学的一部分，也因此将日本美学从幻觉主义和被动认同的类别中升华。

回顾封建时代的平面版画，任何自然景色前一般都有一个可以看见的观察者——他或在思考，或对眼前的景色做出某种反应。夏日的山景也许暗示或表达“庄严”或“宁静”或任何日本艺术允许的加密的情绪，但画中总存在着一位被这样的情绪感染的观察者。我们并不认为大自然本身能够传递感情，换句话说，大自然更可能通过一个被某种体验感动的观察者来传递感情。

俳句通过它严格的诗行顺序，浓缩了同样的传统。在头两行中体现一个场景或动作，而第三行突然介绍一个特定的视角，包括人物的一个视角或一种感情。请欣赏“俳圣”松尾芭蕉的诗歌：

水杯子的声音
在这个天寒地冻的夜晚破裂
当我躺着清醒时

谈到沟口健二的个人兴趣与他的影片时，我们首先想到得就是日本能乐、歌舞伎、文乐和新派剧中所体现的各种日本美学形式。这些戏剧形式的诸多例子都出现在他的电影中，而且我们知道他一生都是一个戏迷。如果给他的电影列出一个目录，会有很多直接的改编，还有很多戏剧表演的例子。

然而，比起对这些戏剧的直接引用，更重要的是它们所提供的一种调节后的对艺术的体验。沟口健二将把这个模式融入他自己复杂的叙式方式中。至少，他吸取了传统戏剧中动作与叙述绝对分离的特点。此处，最重要的是，叙述通过舞台一侧的歌被

唱出来,伴随着模仿自然声音的乐器音乐(雨声或战斗的声音),但这些同时也是对行动的反应或反思。在文乐里,木偶师在银幕上的出现进一步调和了表演以及所呈现的故事。除了叙述的这些层面,歌舞伎中的故事、背景以及动作通过浓缩和对位,强调了重要的瞬间。爱森斯坦第一个指出这是电影应该吸取的一个潜能,但很少有导演敢于效仿。[①] 但沟口健二以自己的方式做到了,以至于有人把他的作品称作电影里的"表演":在表演中,他厌恶因剪辑而打断他的演员们;在表演中,他的摄影机几乎独立地对演员做出反应;在表演中,音乐既参与了戏剧本身,又对其结果做出了同情回应。

这一美学路线直接引至日本对早期电影实践独特的贡献——辩士[②]。观众们前来观看的不仅仅是一部电影,而且还包括对那部电影专业性的反应。辩士的评论与故事相关,这一点无可置疑,但其风格独特、剧目个人化。与情绪、思想相联系的既隔离又同时呈现的日本式倾向,在沟口健二这里达到了极致。他视每一位合作者为独自完成文本的制作者,然后以自己的方式来操作自己的媒介。这就解释了他那著名的石头般的沉默,象征着他对作家写的剧本、对美工画的草图、对演员整场表演的不满。沟口拒绝将意愿强加于不属于他的领域,然而,他仍然强迫所有人重复或重做他们自己的"文本",直到他们超越自我,交给他在情感强度和表达方面都顶尖、并且他能认同和阐释的作品。这就是悖论:沟口健二,这个最可怕、最苛刻的导演,同时也给予了他的合作团队最充分的责任,以促使他们创造出在自己的领域里可以接受的艺术佳作。

将艺术家视为受到约束的匠人的看法融入了沟口健二最个人化的、最持久的、关于艺术家歌麻吕——18 世纪最伟大的浮世

---

① Sergei Eisenstein, *Film Form*(New York: Harcourt Brace, 1949), pp. 19 - 27.

② 辩士,无声电影时期,在日本电影里当场为观众讲解剧情的人。——编者注

绘版画复制工匠——的职业思考中。浮世绘面向大众的生产丝毫没有因它作为高雅文化的媒介而减损，这一点大受沟口健二的仰慕。歌麻吕曾经是个受欢迎的英雄和艺术家，他天才的一面足以挑战日本最伟大的绘画工作者。他工作时对艺术的痴狂与他对生活的激情不相上下，这一点充分体现在他作品的主题——美丽的艺妓中。他存在于历史和事件的热力之中，唯有他才能以算好的距离做到这点。他的作品将它们企图表达的历史变为永恒，带着如此强烈和雄壮的激情，以至我们虽然明知它们会消逝，却同时又觉得难以想象。最后的字幕在雨点般落下的版画上卷开，一张版画覆盖了下面的另一张，每一张画都纪念着女人们生活中最激情的一幕，那些女人们并不是和他生活在一起，而是生活在他周围。让歌麻吕最着迷，也是通过他，让沟口健二最着迷的，不是这些女人们转瞬即逝的生活，也不是他画的关于她们的版画——那些可以丢弃的、大批生产的版画，而是通过重复与约束能实现视野与宁静的表达活动。

准则和活动的重要性，也就是艺术品之于手工艺品的重要性，让流行艺术、工艺、陶器制作、版画以及电影拥有了权威。沟口健二让自己服从于这伦理和美学，而且企图在他的电影中诠释准则转瞬即逝的残痕。日本评论家佐藤忠男（Tadao Sato）阐明了沟口健二的禅宗态度与日本传统艺术的紧密关系，这一态度体现在“短暂姿态”（impermanent posturing）罕见的日本式艺术效果中。[①] 和西方电影的经典不同，沟口健二的电影既没有清楚的表述、精心构建的戏剧情节，也没有稳定的框架结构，而是带给我们到达意义顶峰的过程，只是在寻找某种更深刻的东西时悄然溜走了。这有力地描述了一些感情，在电影适当的瞬间，他那雄浑而著名的升降镜头会传递出这些感情，会滑入具有完美表达力的构图，在保持这个机位很久后下降。

---

① Tadao Sato, “On Kenji Mizoguchi,” *Film Criticism* 4 (Spring 1980), 2 - 16.

比起这些电影更重要、更具挑战性的认同功能来，所谓摄影机策略想传达的禅宗哲学及有助于描绘沟口电影的奇怪肌理并不是那么有趣。为了他的这一姿态，摄影机切割出一个难以确定的空间，该空间自身并没有意义，但它与一个萌生而后自动消失的理由相联系。这一反应的行动、合作的表达，通过观看者而完成。既不要求观众理解，也不要求观众做出判断，只要求他们永远提供一个截然不同却相应的反应。沟口健二的电影不是被观赏的物体，而是会引起相关阅读反应的文本动作。沟口的风格、美学与西方的呈现模式在哪些方面不谋而合呢？我们所描绘的“短暂的姿态”和反应的“固定”，被伯奇指责为单纯的“画意摄影主义”，这些证实了西方对日本文化肤浅的理解，认为日本是神秘和模糊美的土地，哲学家和艺术家们在那里充满渴望地思索着生命的短暂。当然，诸如衣笠贞之助（Kinugasa）导演的《地狱门》（*Gate of Hell*，1953）这样柔和地看待传统与过去的电影在欧洲和美国大受欢迎，同时论证了伯奇的观点，他认为20世纪50年代日本利用国际上对带来感官愉悦的幻觉的饥饿感而大捞一笔。与30年代那些更辨证、更具分析性、主题常常具有社会性的影片不一样，这些出口的“影展”片是逃遁的、珍贵的，也正因此而让西方观众兴奋。

但是，在对日本复活的工业总括性的谴责里，伯奇没有注意到沟口健二对其电影中不可否认的画意摄影主义的奇特使用，以及那些毋庸置疑企图使观众屈从的诱人幻觉的存在。伯奇所认定的“学术上的点缀”和“机会主义”其实是寻找它的权威和价值。伯奇如此声称：（沟口健二）早期系统对好莱坞法则结构的努力铺陈，其实就是沟口通过这些特点在其30年代的社会电影中对痛苦的探究。

沟口后期电影中的第一部《阿游小姐》体现了以上观点。伯奇无法指责沟口想从已有的观众那里大捞一笔，因为这是一部备受争议的、票房失败的电影，它旨在复兴一种已经不再流行的影片类

型——明治时期的电影。这一复兴计划让沟口健二在该故事所暗示的总的怀旧氛围中突出了水谷浩的布景设计。更重要的是,《阿游小姐》标志着沟口健二和宫川一夫(Kazuo Miyagawa)的首次合作,引发了对摄影机挽歌式运动的研究性应用,这成为沟口后期电影的总体特征,影片《西鹤一代女》正是因这样的摄影而吸引了整个西方。《阿游小姐》是这一系列电影中第一部唯美主义达到极限,并企图获得超越的影片。

这部电影的源头在很远的地方,使得沟口的计划有别于常规,因为《阿游小姐》改编自谷崎润一郎的小说《刈芦》,这是他"为艺术而艺术的时期"所创作的最有名的故事之一。20 世纪 30 年代的谷崎润一郎代表的正是伯奇所鄙视的一类艺术家。西方人熟悉他带来感官快乐的那份精致,然而当他描绘大自然唤起人们回忆时,他常常使用形而上学的调剂。他的文学作品影响虽小,但极具魅力。

《刈芦》是谷崎润一郎艺术哲学的完美例子,因为它寻求几乎不可描绘的效果开始和结束。《阿游小姐》的故事是这部短篇小说的叙述中心,实际上只占了此书的一半。另一半则精心地介绍了两位旅行者在依田河边赏月节夜晚的相遇。谷崎润一郎小心翼翼地赋予了他的叙事声音一个漫无目的、追寻快乐、欣赏景色、享受乡间美食的人。阿游的故事与他(或者与我们)没有直接联系,只是增加了他当晚所寻求的感官效果和心理效果。

对我们的游客讲述这个故事的片内叙述者本身就是一个远距离的观察者,这的确进一步策划了"绪论"一章的中的讲述。尽管我们猜测(而且最终被告知),他就是自己所讲述的浪漫悲剧中的人物。关于这个悲剧,他所知道的不是来自直接经验,而是他的父亲向他讲述过的阿游小姐:多年前,父亲和儿子每年都要进行一次的远游,不仅是为了赏月,也是为了观看一个高贵的女人在她湖畔住宅的门廊上弹琴。

于是,通过谷崎润一郎,通过游客,通过他所遇见的另一个旅

游者,以及这个旅游者关于他父亲的故事的回忆,我们就这么走近了阿游小姐,走进这个令人敬畏的人物的场景。的确,阿游这个女人就像一轮朦胧的皓月,在远处冷冷地洒落自己的光辉。

关于阿游的故事让她变得更加可望而不可即。她是一个罕见的独立女人,伤了槙之助的心;作为一个新为寡妇的母亲,她确实遥不可及。因为日本式的独特忠贞、责任和自我牺牲,槙之助娶了阿游的妹妹阿静,三个人建立了有悖于传统的家庭。这一安排本身比它所引起的丑闻影响更大,但是,当阿游知道因为她,这对新婚夫妇像兄妹一样活着,她非常懊悔,嫁给了一个她不爱的人。槙之助夫妻俩在东京的贫民窟隐没,在那里,阿静死于难产;阿游回到了小仓湖畔的住所,终日沉浸在伤感与优雅中。每个人都被这样的氛围所吸引:槙之助、他的儿子、甚至还有被这个故事深深感染而陷入忧伤的游客。谷崎润一郎添加了一个令人挥之不去的结局。我们的游客注视着月光下的景色,而后将目光转向了与他交谈的人。“他所坐的地方,只有很深的草,在风中摇摆,沙沙作响。蔓延到水边的芦苇淡出视野,那个男人像幽灵般在月光中消失。”

小说在这里结束了,因为我们的导游已经找到了他渴望找到的一切;他为月色所震惊,月色那挥之不去的美无疑包含了许多幽灵般的故事。因为叙述和景色的模糊,关于阿游的有着“框架”的故事并不是小说最终的珍宝,因为它被作为叙事框架应用,其中的景色唤起了奇特的效果。

谷崎润一郎创造出了珍贵的效果,因为其对象总是单一的观察者。游客以高度细腻的感知带给我们满溢着鬼魅感觉的幽灵般的失落。这种对个人感知和神秘感觉的关注具有巫术般的力量,却遭到像诺埃尔·伯奇这样的批评者的质疑,被控诉为轻浮与无用。他们认为这样的故事尽管带着一副严肃的面具,却不能提高、中断或影响艺术和社会。

沟口健二对《刈芦》的改编,特别是加强它已经非常勾人的朦

胧意象，似乎正中了伯奇的指控。但他的电影并不是“为了艺术而艺术”的美学，而是为了超越艺术极限的艺术，这一极限恰好莫名地束缚着它。首先，如果谷崎润一郎的目的在于控制个人感知，我们必须说，沟口健二的目标是为了传达“非个人化”人物的感情。他对这个故事的处理方式非常直接，去掉了三个片内的叙述者，而且从槙之助注意阿游的瞬间到他消失在她湖边住宅外的芦苇丛中，（非典型性地）保留了时间顺序。此外，摄影机的移动和槙之助、阿游、阿静接连的视角都有助于沟口将观众的认同对象分配给三位主角。这让我们隔着一定的距离，玩味着被卷入的复杂感情，保留着我们与摄影机视角完全的认同；而摄影机的视角最后变为剧中人物的视角，但人物最终散去，而摄影机还在那里。

电影的结尾，家庭关系解散之后，阿游隐居，槙之助夫妻搬到东京的贫民窟，摄影机的镜头完全独立，从对一个凄惨的故事关注上升到了对人类感情和痛苦的视野的关注。这部电影的风格与仪式接近。连续性的镜头描绘了这对夫妻在东京的悲凉遭遇，例如，开始和结束都有关于平民窟对称的镜头，远处的一个冒烟火车先从左边驶来（随着摄像机的移动），然后从右边驶去[11]。在时空的层面对应的两个镜头里，阿静死于难产，裹在阿游庆典仪式所穿的和服里。这一戏剧性的简约不仅仅为最后爆发式结局埋下伏笔，而且建立了冷静的、精确的基调。沟口健二在这个潜在的情节剧结束时，总结了它的伤感效果，而不是借此而大捞一笔。

最后一组镜头以一个精致的推拉镜头开始，摄入了如画般美丽的湖边别墅。镜头圈定了一个赏月会后，我们看见的阿游和随行的侍女以及艺术家们，正在演奏着与夜晚融为一体的伤感音乐[12]。她的侍从听到婴儿的哭声，来到花园，在那里他们发现了阿静的婴儿和一封来自槙之助的信。当阿游读着这封将婴儿的生命托付给她的信时，摄影机从她的脸移向了她身边十三弦古筝

的全景。从未有任何电影如此坚持自己的抒情规划。尽管安卧在大自然中,阿游的别墅完全是人工的,其形状如同从背景中分离出的古筝。阿游以她所知道的唯一方式,回应了她生命中唯一的高潮激情瞬间:她请音乐老师弹奏了一个曲子来欢迎月亮带来的这个孩子。

在一个最大胆的结尾中,沟口构建了一个完全传统的月下景色,那是他自己根据剧情进行的创作:在一个满布雾霭、月光笼罩的湖上,一个远方的船夫划着船驶向岸边,将一位只看得清轮廓的乘客渡上岸。最后的画面——沟口整个生涯中最具美术色彩的一卷——将一轮朦胧的月亮悬挂在满是灯心草的沼泽地之上,槙之助(的确是他)以能乐戏剧里仪式般的缓慢速度,在芦苇里移动,唱着在幸福时光里和阿游一起分享过的传统歌曲:

这里没有了你
每一次我想起
一切都很忧伤
大阪和我的生活
更加无法忍受
不要把我想得太坏
我们的爱是错误的

槙之助在芦苇中彻底消失,将我们留在了那片景色中,它凄凉地象征着人的死去、爱情的逝去。此景如此凄切,它似乎一直有着和人类一样的感情[13—16]。

大自然成为沟口健二同时应用和解读的一个符号,这个重要的悖论让我们想到阿游在开场时一个胜利时刻说的一句话。她付出巨大努力营造出氛围合适的精致古筝独奏会,(用蜡烛和熏香装点),但散场后,她坦言自己几乎一点也不享受自己的乐器。她仰慕的是演奏的虚华场面,特别是她曾经穿过的平安时代那套

华丽的和服，既自命不凡又端庄肃穆。

沟口健二过度地渲染了氛围，将整个故事笼罩在古老的、正式的图画一般的风格中，以一种神圣的节奏将整个故事推进。音乐、光线、构图，以及船只、朦胧的月色、沼泽里的急行所象征的传统主题，这些浓缩了故事在结束时所有的悲情。正如女主角阿游能感到与自己所构建的环境有一种真正的联系一样，沟口健二处理这一荒凉的景色时，不仅用人性中的激情做出了严肃的回应，还让这激情溶入了大自然如画般的戏剧里：笼罩着一片阴森沼泽地的月光。

这里，我们可以衡量沟口健二与谷崎润一郎之间的距离，因为导演显然想再现小说的最后一句话的意象："蔓延到水边的芦苇从视野中淡去，那个男人像幽灵一样地在月光中消失。"在这个段落中，故事和讲故事的人之间突然出现的断裂（他是一个幽灵吗？）让我们感到冰凉的恐惧。这是谷崎润一郎效仿爱伦·坡，通过叙述者而在读者中努力营造出的独特的效果。但是，沟口健二对这一画面的再现并不是寻求叙事的曲折。相反，这是控制了整部影片的美学策略最充分、最明显的展示，其基础是带有一定距离的认同。最后的这些构图无可争议地唤起的感情是人物性格中超越个人的感情（与谷崎润一郎的肉欲主义相反），因此，我们必须探讨认同的力量和使用。

月亮这一传统饰物，正如平安和服一样，有着一种确定的情感，我们既无法抵制抗拒，也无法据为己有。阿静为能裹着阿游的袍子死去而感到幸福，正如阿游认为在那件袍子的古老气息中最能感受到真实的自己一样。槙之助和他妹妹声称，这种气息也同样属于他们的母亲。同样，从故事中召唤出这些古代的意象，对沟口健二也不是易事，但伯奇肯定并不这样认为。沟口也不是在发明他个人的表达，或者发明一个适合剧中人物的表达。相反，他是在唤起大自然古老的幽灵，通过演员、美术设计师和摄影师的努力，人为地将它搬上银幕。因此，自然是一个传统、精致的

面具,通过它,另一个自然又看似荒谬地出现了,在将大自然图像化的影片结束后,这个图像带来的绝望的虚空还在继续着。沟口健二美学中的情感超越个人、非个人化,属于大自然,不属于个体。他的电影从激情的巧妙处理(一则爱情故事)中创造出了真正的激情的艺术品,即这幅画面。

我们质疑沟口健二非个人化的、冷淡的认同模式的概念本身。如果我们坚持将认同定义为幻觉,我们必须像沟口一样如此对待大千世界的"真正幻觉"。如果我们只是通过文本了解现实,只是通过我们对它们的解读而行动,那么,我们定会满足于先于我们的文本。文本性并非任意性。生活的幻觉有特定的、发展着的轮廓,沟口健二通过他电影的激情和行动,成功地认同了其中的一些轮廓。

当然,证明沟口健二这种方法成功,其论证在于影片《雨月物语》的结局。在影片的尾声,沟口的摄影机清楚地参与了源十郎的幻觉,当回到空荡荡的家中时,他恍惚看见了死去的妻子。当源十郎躺到床上休息时,摄影机仍然保留着那个幻影:宫木跪在炉火前悲伤地做着针线活。接连好几分钟,我们注视,并同情宫木的鬼魂,等待着第一缕晨光将她升华为白色的雾霭。此处,不同寻常的不仅是电影所创造的"在场"和"缺席"的矛盾,还有沟口健二想从这一矛盾中获得某种东西的意愿,以及他的调节能力——他能调节自己的感知去适应自己所创造的幽灵的感知。

这是认同吗?他电影里的幽灵是否同样要求我们去认同,调节我们的感知去适应他们的感知?我认为他们是如此,但这的确是非常特殊的一种认同。在关于弗洛伊德"认同"的论文中[①],理

① Richard Wohheim, "Identification in Freud," *Freud: Essays in Criticism* (New York: Anchor Books, 1974).

查德·魏赫姆(Richard Wollheim)将移情与同情的想象予以区分，他指出作为想象主体的我们会经历同样的情感，或者我们会经历我们想象中人物的情感。魏赫姆将“内在观众”这一词汇清楚地与他关于想象的概念结合，给予电影理论带来了更广阔的暗示。认同在他的策略中只能是心灵潜能里一种形式的名称，在那里，我们内在的观众与想象的主体重合，正如我想象我的父亲，以我觉得他会有的反应而做出反应。沟口健二的方法并非如此，如此接近富有同情的想象，内在观众能以最强烈和自由的方式对想象的主体做出反应。

我已经论述过，这种认同的模式再现于阅读活动中，在那里，两种意识交汇，而不是在文本内重合。这种相遇的结果并不是反常或病态的，并未将我们封锁在另一方的视野中。它们具有潜在的理疗作用，开阔了我们的眼界，变换了视野，允许了一种描写方式，这种方式被利科恰当地称为“我们交汇而可能形成视差的视角对现实进行的再度描写”。①

可是，在避免病态认同的陷阱时，我们已看见，沟口健二并未进入在巴特、伯奇和所有别的现代主义的门徒统治下的这个阵营和运动，这些人所鼓吹的最终是一个唯我论的结(解)构主义。沟口健二提供了第三种处理人物、文本以及可以广推到生活的办法。通过一个经研究论证的原则，这种方法允许越界到另一方(一个文本、一个人、一种视野)和对自己的回归，他具有同情地想象，是为了对所遭遇的事物做出个人化的反应。想象的客体为反应提供了一个规则，这与利科的观点非常相似，即比喻的语义和句型的结合为阐释所提供的法则。这并不是指他们就意味着最终的或正确的意义；相反，它们邀请着我们在意义的新的领域漫游，但它已经通过一个预先文本被我们购买。

---

① Paul Ricoeur, *The Rule of Metaphor*(Toronto: University of Toronto Press, 1977). See especially Study 7.

因此，我认为，沟口健二的电影对我们这个时代艺术领域发挥着至关重要的作用。通过一套能指的实体性和他者性，我们受到督促，去享受一系列新的、极有可能影响我们的思想。既不迷恋于艺术作品（传统幻觉主义），也不受制于我们自己的建构（现代主义），我们调整自己的感知，并潜在地调整我们的生活，去适应我们前面的某种东西的正确性，这种东西吸引着我们的想象力，吸引着着我们的同情心，总之，吸引着我们的阅读行为。

Chapter 11

《世界》中的缺席

大和小，世界电影的交错法

第一次观看贾樟柯的电影时，我就即刻被吸引。我一直想在我的课上选择一位中国导演介绍给我的美国学生，他显然非常适合。当我读着他的采访的时候，我的直觉被证实。他说巴赞对他有着非常深刻的影响，而且在2009年6月由上海大学和《电影手册》共同举办的关于巴赞的会议上他再次提到了这点。随后我从另一段采访中了解到，他是在看过《黄土地》(1984)之后开始了他的电影梦，因为他觉得这部影片是如此的神秘和含蓄，和过去所有的中国电影都不一样。1985年我在夏威夷和陈凯歌、张艺谋坐在一起观看这部电影时，我也同样被击中。在此之前，我从来未曾看过这样一部电影。当时，《黄土地》在香港电影节上引起了关注，众人皆知，在中国电影迈向世界电影的历史进程中，此部影片是一次重大飞跃，但除此之外，无人真正明白它的意义。这两位在当时还名不见经传的艺术家已经找到了新的方法来呈现中国，即转向中国上百年来都被忽略了的边缘人物。贾樟柯正好与陈

凯歌和张艺谋,特别是与张艺谋相对立,但他仍然将自己从影的原因归于《黄土地》。《黄土地》以它巨大的激情和深深的谦卑在贾樟柯的内心唤起了巨大的共鸣。

和许多影迷一样,我对张艺谋和陈凯歌后来的电影很失望。那些电影的出发点不是边缘,而是权力的中心,全知全能、无所不及的摄影机展示出壮观的全景。《英雄》(2002)、《满城尽带黄金甲》(2006)、《无极》(2005)里的世界如此完美地对称,以至于我们能想象中国电影里摄影机的"凝视"能永远持续下去,不带任何瑕疵、没有任何打扰。正如在奥运会的开幕式上,张艺谋制造出的壮丽、迷人的奇观(spectacle)。但生活并不是奇观,电影是对黑暗中未知事物的探索。因此,贾樟柯和张艺谋开始了交战。《电影手册》登出了一篇就《三峡好人》(2006)对贾樟柯进行的采访。贾樟柯坦率明朗地表达了他对电影的理解,叙述了他如何在票房上输给了由国家资助的张、陈二人的大片。尽管《三峡好人》是当年威尼斯电影节的最佳影片,但它只是在北京周边的影院上映,而与它竞争的影片,有着中国电影史上最大的制片资金,打着巨大的广告战,占领了全国所有的影院。这个苦涩的争议涉及的不仅仅是艺术和娱乐之战,而且涉及到了电影的本质问题。

这些电影在银幕上的形式有着显然的区别。陈凯歌可以吹嘘他是以35mm胶片拍摄的《无极》,但这部影片的原创性绝对来自摄影艺术完全屈从于数字炼金术的CGI图像,这一产品看上去就像是动画的化身。贾樟柯将之逆转,尽管他使用一个小小的数码摄影机来拍摄《世界》,但剪接后的效果让人感到摄影机所捕捉到的一切是不可改变的(同期录音,长镜头,凝固的时间),旨在达到使用35mm西尼玛斯柯普宽银幕电影的放映效果。数字与光化学生产实践被逆转,这一技术的交错法(Chiasmus)在《世界》的美学层面出现,正如艾曼努尔·布尔多(Emmanuel Burdeau)发表在《电影手册》里对《世界》的评论文章中所评述。这部电影的空间范围在系统上讲很复杂,因为世界公园是文明最惊人的建筑物

的微型仿造品,而生活在这个公园里的人们将他们的梦想输入了手机,那小小的 LCD 手机屏幕随后被放大为和整个银幕一样宽的、色彩鲜艳的动画系列图片。[①] 诸多伟大的经典建筑物被缩小到一个主题乐园(世界公园)里,而年轻人常有的梦想被急剧放大。在影片的拍摄格式和美学之外的文化效应和批评反应的层次,存在另一个在起作用的交错法。陈凯歌的大制作被观众愤怒的批评挫败,《无极》声名跌落,与它壮观的旋转成为反比;相反,《世界》由于其片名和它名声正在升起但谦卑低调的导演,很快就超越其极小的票房纪录,而在批评界获得越来越稳固的地位,而且成为了世界电影的一个重要试金石。

演出人员字幕首先出现

让我们直面这个不可避免的题目。"世界"这个片名可能仅仅是来自"世界公园"这一名称,但是在西方语言里,"世界"这两个字(The World, Le Monde, Die Welt)必然使这部影片加入了关于电影全球化和电影状态的讨论。当贾樟柯从北京电影学院毕业进入电影界时,"世界电影"(World Cinema)已经被很多制片商和批评家频频使用。而且尽管贾樟柯从一开始只拍摄中国题材,但他已经像一个"世界导演"那样运行。他的头三部故事长片在国内被禁,所以他的名气完全是通过国际电影节和 DVD 而升起的。他的资金经常也来自国外。《世界》,他最大的一次制作,获得了北野武位于东京的两家公司的资助(Bandai 和 Office Kitano),而且同时也被专门经营亚洲制片的一家法国公司 Lumen Films 所资助。资金还来自于法国政府的南方基金(Fonds Sud Cinéma),这一款项专门用于资助缺乏经费的导演。同时还有来自香港方面的资金。然而,对贾樟柯来讲,上海电影集团的加入

---

① Emmanuel Burdeau, *Cahiers du Cinéma*.

最为重要,该集团建立于2002年,它的加入保证了《世界》在中国国内的发行。贾樟柯机智地把电影的一部分题为"东京故事",另一部分叫做"贝勒维尔"(Belleville),巴黎的中国城,温州女人廖阿群在电影结束时将飞去寻找丈夫的地方。贾樟柯就这样机智地向这些资助他的机构致谢。香港也进入了这个故事,当一个粗俗的商人提出他想通过公费旅游的渠道把小桃带到香港。当然,赵小桃没有考虑去那里,她和太生没有护照,从未旅行过,除了相互依偎在那个假飞机上做白日梦。这两个主要人物"认知的地图"使得他们和电影的导演贾樟柯存在差异,也使得他们与我们这些不用多想就能旅行的观众存在差异。的确,我飞到多伦多参加了《世界》在北美的首映;而在多伦多的电影院,这部电影又带我回到了我曾去过的北京。

《世界》,和那个公园的名字一样,为付钱的观众们呈现了具有异国情调的风光,但贾樟柯的讽刺却暗藏其中:我们怎么能期望一部两小时的电影为我们戏仿异地的生活和风光?但当我们去看一部像《纵横天下》(*The World Is Not Enough*,1999,也译作《007之黑日危机》)或者一部离奇的艺术片,如维姆·文德斯(Wim Wenders)的《直到世界的尽头》(*Bis ans Ende der Welt*,1991)时,这的确是我们所期盼的。因为电影自认为范围无限,特别是与通常具有国别性质的电视或报纸相比,电视与报纸经常都很城市化,而且常常用的是本土语言。但"世界"并不等同于"全球",后者暗示着一个统一的整体,仿佛从月亮上看地球。相反,"世界"认可多样性。的确,"世界"代表着变化性和多样性的综合体。更直接地说,全球化的电影试图给每个地方的观众带来娱乐,通过分销网络,指向一个价值,那就是将所有的货币都投入对电影的再制作或者发展衍生产品(歌曲、塑料玩偶、标签等)上,从而增加票房收入。相反,世界电影,旨在向国内外的观众展示他们家乡的特殊性与复杂性。

正如马克·贝茨(Mark Betz)颇有说服力的见地,"世界电

影”已经替代了上一代的这些“艺术电影”。这类复杂的电影反映生存的体验,丰富和促进了我们的思想,特别是关于电影的认识。尽管票房不佳,《世界》是新世纪里受人广为关注的电影之一;《世界》里出现了一幅画面是劳特里奇出版社(Routledge)出版的《世界电影》(*World Cinema*)、《跨国视角》(*Transnational Perspectives*)的封面,很明显,这是对影片名称的一个暗示,其片名“世界”二字成为我们思考贾樟柯电影《世界》的提示。

《世界》通过其开场的一组镜头阐述了马丁·海德格尔于1938年发表的一篇论文《世界图片的时代》(“The Age of the World Picture”)中对“再现”的论述。在这组镜头中,有两组对立的概念模式,我称之为“寻找”(search)和“展示”(display)。“寻找”模式首先出现,这时摄影机跟随赵小桃走过走廊,来到更衣室,寻找创可贴,这时整个表演团队正在准备上台演出。这个长达90秒钟的长镜头使得赵小桃成为电影的主要人物和道德中心。穿着绿色的南亚服装,赵小桃迅速地走过她的同事们点着亮光的化妆台。她和玩着扑克的保安开玩笑,和别的舞蹈演员逗乐,询问他们是否有创可贴,她还帮一个拉链卡住了的朋友弄好裙子。在这片喧哗中,当舞蹈监督拿着步话机通知整个团队上台时,大家立刻静下来。他们迅速离去后,化妆室只剩下了沉默的赵小桃。她灵巧地处理了她银色的舞鞋在脚上打下的水泡。这一个长镜头带我们进入了赵小桃的世界,这是在世界公园里观看表演的观众们所无法触及的舞台背后的世界。随着灯光渐亮,镜头摇过舞台下的观众。贾樟柯此时让我们有些许的警觉,因为我们也是坐在椅子上,我们也付了钱来观看一部关于这些披着异国服饰的姑娘们的影片。贾樟柯的摄影机这时从高角度倾斜着拍摄了这些披着半透明的面纱、在彩色灯光下、笼罩在人造雾气中的舞者。赵小桃穿着令人惊讶的绿色服装,鼻孔上带着长长的装饰物一直垂到颈项,她从舞台后方前行进入到我们视野的中心;这时音乐的节奏加速,画面切为赵小桃面部特写。突然,我们被

带到开始时的场面,即地下室里脏脏的无人通道,摄影机后退。在剧院的地下室,我们听到上面的表演结束了。因此,就在上面的演员表等字幕还未结束时,两种观看的模式已经展露无遗:一种是在昏暗的灯光下逼近的、搜索物体的镜头;与此相对,另一种是权威的舞台镜头,展现被摄主体在舞台正中央的特写。

在一部影片出现其片头字幕及之前的内容,往往暗示导演如何期待观众观看这部电影。作为巴赞发现式美学的跟随者,贾樟柯似乎认为探索跟踪型的摄影优于呈现型的摄影。然而,当展现一个巨大如"世界"的客体时,贾樟柯立即表现出有必要同时从两个维度来拍摄:在适当时间逐渐显现的纵深空间的垂直维度,以及同时延伸的水平维度。当片名以标识性(signature)的镜头展现时,这两个维度都存在:埃菲尔铁塔不协调地矗立在北京晨曦的天空中,一个捡垃圾的年迈老人从画面的左边出现,背着一个沉重的背包,拄着拐棍。当他走到画面的中心时,他停下来,转过头,似乎在等着我们,这时字幕"贾樟柯作品"出现在地平线之上——好像是贾樟柯在向我们眨眼睛[1—3]!这位老人来自世界公园以外的地方,似乎来自另一个不同的世界。那些来到世界公园一日游的观光者大概不大会注意到这个老人,但我们却应该注意到他,因为他不会从影片中消失。当那对老夫妻从山西来到北京认领在工地丧生的儿子的尸体时,这个捡垃圾的老头将再次出现。如奥运会的一些事实所表明的那样,中国可能通过隐藏它的贫穷来投射其闪光的超级现代性,但贾樟柯耐心地观看着那些贫穷的人出现在画面中。尽管这部影片是关于年轻人如何生活在电子通信的闪电速度中,带有出演人员姓名的最后镜头中步入了这位捡垃圾的老人。这意味着,贾樟柯的摄影机有时会透过那个老人的视角来审视中国当代的城市生活。因此我们能同时感觉到后现代性永恒的共时性,以及中国的农民和工人上百年、上千年来生活的亘古。我们体验着两个不匹配的时刻的摩擦,以及两个不可比较的空间的碰撞。

总之,这一组带片头字幕的镜头明确了一个美学现象:打造一幅"世界图景",并探究这幅画面的极限,即它所不能展示的。观众禁不住寻找在银幕上看不见的一群人,即贾樟柯所有电影里"缺席的对象"。"缺席的对象"是指那些银幕上没有展现的空间和人物,例如那些在阴暗的地下通道里工作的外地民工;"缺席的对象"也指北京那明亮时尚的生活,在《世界》里年轻人的眼里,那就是无数机会。世界公园代表着机会:"给我一天,我就能带你游遍世界。"但你从来无法识别"世界"。尽管有很多都是关于"世界"的图片,但我们仍然无法抓住它,它总是无限延伸着,无法定义。

广阔的世界

衡量电影《世界》的水平宽度的一个方式就是把它与张艺谋的《英雄》相比。用了一小部分资金,贾樟柯就使得他的电影《世界》变得很宽广。通过对称的构图(摆放成直线型或军队阵形的无数人物,或复制那些士兵),张艺谋创造和控制了一个巨大、同一的整体,而贾樟柯倾斜地移动摄影机,将焦距的范围变大,将不同类型的人群和空间都揽入摄影机的视野。当片头字幕即将结束时,穿着绿色服装的赵小桃,从公园单轨火车的窗户往外眺望刚刚驶过的埃菲尔铁塔。公园的喇叭里播放着英文,欢迎游客到此游览。这时,赵小桃的手机响了。"我正在去印度的路上",她说,"二小带午饭了吗?"在接下来展现铁轨的长镜头中,赵小桃在只有她一人的观光列车窗户上挥手喊着"二小",但我们几乎看不见她那很小的身影。当单轨列车从画面消失时,摄影机拍摄到走在最前面的二小,与其他六七个保安正在搬运饮水机的水箱。在这一优雅的画面中,摄影机一直跟着走动的保安们而晃动,直到他们消失;画面背景是金字塔,前景是狮身人面像。

当摄影机跟踪更有趣的人物和空间时,声道里的声音随即应

变,会有很多画外空间的声音。在将附近的饮水机水箱换好后,赵小桃过来喝口水,然后去表演,她责备了二小两声。在下一个镜头中,二小和太生一起在埃菲尔铁塔上的一个观光楼台上吃午餐。铁塔的电梯管理员菲让二小给她点热水,然后和保安头头太生乘电梯到了顶部,俯瞰单轨铁路,观光车就像昆虫一样在蜿蜒爬行。在这三个镜头中,我们听见人们争论的声音,游客们的说话声,餐桌旁扩音器传来的声音,太生的手机声音以及他通过步话机在指挥别的保安工作。在世界公园完美的景色中,埃菲尔铁塔是一个广播的指挥中心。正是因为这个原因,电影将再两次回到这里,而扩音器将每隔十秒钟就自动播放同样的信息,菲两次都正好从电梯里出来,二小都在被人缠着论理。

如果埃菲尔铁塔是矗立在敞开的空间中,电影里很多地点就会显得拥挤。女孩们的化妆间之间和寝室之间的墙壁实际上阻隔不了任何秘密。在火车站那个肮脏的小旅馆里他们争论着,太生让赵小桃倾听火车的声音。一天晚上,小桃和安娜在一起洗衣服,远方传来俄国音乐,让我们不禁思忖安娜做的会是什么工作。在廖阿群的缝纫店,各种噪音从外面传入,一排排的工人俯身踩动着缝纫机。太生和阿群跳起了舞,二人随后坐在一个小沙发上,小小的空间里弥漫着挡不住的诱惑,直到太生的手机响了。

廖阿群扩展了太生情欲的眼界,并扩充了电影的地理空间。阿群是一位服装设计师,也是一位裁缝。她的客户都来自北京的中产阶级。她能将杂志上的时装毫不走样地拷贝下来。她去欧洲不是受出国热的影响,而是为了去找寻她那十年前偷渡去巴黎的丈夫,他在那里等着她。来自因其无畏的偷渡者和商人而闻名的温州,廖阿群代表着那些敢于冒险的中国人。温州是东部沿海城市,比起地处西北内陆的山西来,温州更开放。这些迥异的来自不同地域的人们在北京相遇。旅游宣传册将北京宣传为世界的中心,世界是北京的郊区。

小桃和太生三年前就从山西来到北京。赵小桃也许有着舞

蹈的天赋,但太生有着更大的野心。在照顾来北京打工的诸多亲戚时,太生自己还努力打拼。他下班后和老宋一起打麻将,为老宋办一些不合法的交易,如提供假身份证等。老宋派给了太生一个微妙的任务,让他护送廖阿群去山西,即将开始的挑逗让他体会到了梦想中更为宽广的生活。

贾樟柯在讲述太生和赵小桃的故事时,也审视了生活在北京的其他类型的中国人。他的摄影机和录音机附带讲述了阿冰——一位赌徒和玩弄女人老手,还有二小——一个有人格缺陷的人,他对待开电梯的女孩阿菲一直都很酷。虽然身为公园的保安,他却在化妆室里乘舞蹈演员们在台上表演时翻她们的包。老牛开始怀疑他,当二小被抓住时丢尽了脸,然后被押下了埃菲尔铁塔。贾樟柯的镜头摇过埃菲尔铁塔,拍到独自一人的菲,她身边的喇叭正反复播放着相同的信息。摄影机从次要角色二小转向了更边缘的角色菲。电影制作者兴趣和同情的广度(比如水平"延伸")并没有遵循因与果的关系(二小是由于老牛的告发而被逮捕),贾樟柯让我们自己去领悟这一逻辑。他把老牛看着是一个人物,而不是情节机制中的一个无足轻重的成员。事实上,在老牛对二小警觉之后,甚至在二小被抓之前,老牛和被他纠缠不休的女朋友小魏在化妆间吵了一架,然后点衣自焚(电影的开头部分,小魏曾开玩笑地告诉赵小桃,她是"点燃他的燃料")。这对疯狂的恋人将在电影结束时结婚,但谁也不会保证他们的婚姻会长过蜜月期。

赵小桃的女伴儿友友为了在北京站稳脚跟儿采取了一条捷径。她和太生一样,想在北京干出点名堂。在电影开始时,她很少在镜头中出现。但在电影的最后一章,她却走入舞台的中心。她从总经理的高级轿车上下来,显然和穆经理已经是一对情人。他们在处于画面后景的花园中合影,在他们上车之前,小桃正好路过,但装着没看见。很快,在桃和友友身着和服表演茶道时,她们达成协议:小桃对刚才发生了什么,一点都没看见。之后当和

穆经理睡过觉的友友升为舞蹈队的总监时,桃一点儿也不觉得吃惊。

贾樟柯那滑行的摄影机和敏感的麦克风能够跟踪处于北京后青春期的"人种志"(ethnography)里更多的人物。这些从最冷酷到最善良的人们,在一个令人困惑而矛盾的环境中被贾樟柯的摄影机考察。这些生活在拥挤的宿舍里的外来打工者,为世界公园的游客们带来了最诱人的幻觉。为了给他们卑微而普通的生活投上一瞥,贾樟柯的摄影机穿梭在公共的表演场合(世界公园),匿名的地点(咖啡馆,火车站)以及隐私的空间(旅馆,宿舍,太生的车里)。为了给这些真实的空间增加意义,特别是给这些新来北京的年轻人的生活更丰富的定义,贾樟柯调动和使用了很多资源,不仅仅只是一个敏感的、现实主义的摄影机,还有动漫。被封闭在一面镜子般的电子墙里,《世界》里年轻人的生活背景是能够扩充他们世界的各种屏幕。在电影最有自我指涉(self - referentila)的时刻,赵小桃和太生创造了自己的影像纪念品。背靠蓝天,他们在一块魔毯上绕着埃菲尔铁塔飞翔。而在现实中,他们哪里也没飞去过。

屏幕在电影的大部分时间里都是不易察觉的,就像其他道具一样。在火车站,赵小桃和她的两个男朋友显然没有像我们观众一样被头上的电子信息布告牌所打扰。她独自回到公共汽车上,汽车驶过天安门广场,但她丝毫没有注意汽车正驶过的毛主席像,也没有注意到电视里关于世界公园的广告,实际上她正走在赶回世界公园的路上。相反,她被自己的手机短信牢牢吸引:"看你往哪跑!"这条短信化为一个动漫画面,自由与情爱从手机里倾泻而出,充满了整个银幕。在她脑海里,在我们坐着的影院里,手机屏幕上映现出她的舞台表演,然后被巨大的投影仪扩大到比她的真实形象还大两倍的巨大影像。赵小桃每次接手机时,我们都能看见她脸部表情的变化,两次是在公园的铁轨上,一次在雨中的比萨斜塔[4,5]。在任何瞬间,任何一个信息都可能成为一种对

现实的逃避。每个动漫画面都由短信生成,出现在小小的画面上,如同坐着一块红地毯,幻觉般地快速穿过巨大的空间。

手机能改变居住在世界公园里年轻人的梦想,手机也能将那些渴望相守的恋人们连在一起。“摩托罗拉新出了一款手机,全球定位的”,一个女孩告诉爱吃醋的老牛,“你随时都能知道小魏在哪儿。”实际上,太生和赵小桃彼此都知道自己在世界公园的位置,因此他们不曾分离——一直在一起——即使当她乘单轨铁路上去印度时。除了维系两个人的世界以外,手机还将世界公园里的年轻人和外面很多的人联系起来。他们都被手中那小小屏幕所提供的种种机会所吸引。手机网络世界,正如世界公园一样,将世界缩小,改变了那些被吸引到北京的年轻人的“认知地图”。在《世界》中,我们在印度、埃及、泰国、日本、法国、美国、意大利遇见他们。当被告知要她扮演一名非洲姑娘时,赵小桃没有觉得别扭。她从未离开过中国,从未见过大海,但这并不重要。因为在世界公园,“差异”是虚假的,所有的地方都一样。实际上,贾樟柯向我们暗示:在我们“正在变化的世界”(影片最后一个段落的名称)的水平面里,“差异”是虚假的,因为在今天,每个人、每样事物看起来似乎都可以确确实实出现在每个地方——通过这些屏幕。

深邃的世界

但贾樟柯的世界更丰富。他发展了它的垂直维度,没有任何认知的地图或电子屏幕能代表这一垂直平面。我称为“缺席的对象”在《世界》的中间部分反复出现,它开辟了一种视角,引领我们去探析表面影像背后的世界。我们自然通过俄国女人安娜,辍学的“二姑娘”等边缘人物找到了这些缺失的物体。我们对他们并不了解,但他们最终促使太生和小桃直面中国那难以识别和几乎不能被再现的生存真相。

在电影的第三组镜头中,安娜和另外三个俄国女人走进更衣

室,被介绍给正在换印度服装的赵小桃。她们是新招来的,那个带着她们参观工作环境的男人,坚持要保管她们的护照。安娜对此心存疑惑,不愿意交出护照。与此同时,在她们的后面,小桃的前男友正在等她,瞥见和听到了这一切。在电影的无数个静静的镜头中,他正出发去蒙古,那是安娜想去的地方,他们都是小桃爱过的人。和安娜不一样,他一直自己保管着自己的护照,并在一个廉价的小饭馆把护照出示给赵小桃看。很久以后,当面带微笑的安娜将手表卖给小桃,当她们一起洗完衣服后,当小桃在更衣室帮助她,这两个女人将坐在同一家饭馆喝酒。就在那时,安娜告诉小桃她必须要换工作,她需要钱去蒙古看她姐姐。当她们一起喝酒,并试图要交流时,画外的电视瞬间闪过乌兰巴托的画面,安娜快乐地尖叫起来。她接着教小桃唱一首关于乌兰巴托的歌,是她姐姐教给她的,这是一首告别的歌。女人们以这种方式彼此传递感情而形成的纽带显然比靠手机维系的感情更真实。小桃觉得安娜就像一个姐姐,而且她比自己更边缘,因为她加入了俄国的性服务行当。安娜曾遭受过何种暴力?何种分离和乡思?在微醉的状态下,两人乘坐敞篷三轮车回来,摄影机摇摇晃晃,为的是让她们的头部处于中景,黑暗中城市的高楼或隐或现。这晃动的镜头正是故事所需要的,这两个女人希望这样的夜景能永远持续下去。

后来她们在一家高档夜总会的洗手间偶遇,这是整部影片最为感人的时刻。赵小桃为了逃脱一个对她无礼纠缠的生意人而躲到了洗手间[6]。一个女人在洗手池呕吐了,在她洗完手正在拭擦时,另一女人进来递给她一沓钱,得知客人们已离开,她松了一口气。这时,小桃走到洗手池旁。从镜子里,她看到一个面熟的人正进来,那是安娜。小桃立即明白了安娜现在的命运。当她们拥抱彼此时,只有抽泣[7]。但是,在洗手间停留的时间不可能太长。小桃将不会知道安娜以后的命运,但贾樟柯在后来又补充了一个镜头:赵涛对"二姑娘"说她认识的人都没有坐过飞机,画面

立即切到承载着安娜的一架飞往乌兰巴托的俄罗斯航空公司的飞机。她会找到自己的姐姐吗？能看到自己的儿子吗？也许那些旅途都只是一个性工作者对家人的短暂看望？电影再没有向我们展示更多，正如它向我们所展示的“世界”地下看不见的性服务业。

在建筑工地，小桃与“二姑娘”谈论着天上掠过的飞机，工地上的短铁桩子就像田地里冒出的花朵[8]。“二姑娘”在这里上班。来自山西的小桃和“二姑娘”对生活在中国已经很满意了，尽管中国既有着富人，也有着穷人。他们被北京的机会和种种可能性吸引而来。“二姑娘”不顾父母的反对辍学，和三赖一起来到北京打工。在拥挤的公共汽车上太生希望能帮助他们，他取笑他们已没有了山西口音。但在北京超速的经济里，谁也不能看护好谁，特别是那些涌入北京的千万民工，更无安全的保障。这是贾樟柯慢慢展现的一个“缺席的对象”，也是他的观众和电影人物所要正视的。

在接下来的这组镜头中，这一“缺席的对象”迎面而来。响起的手机铃声将正在与廖阿群幽会的太生召到医院的急救室。在挂号室，太生从三赖那里得知“二姑娘”在一起工地事故中严重受伤。他怒斥三赖没有看好二姑娘，这一全景镜头的背景中有很多相关的工地民工、匆忙的医生和护士。接下来是一个景别更大的镜头：在医院的病床旁，在昏暗的灯光下，太生在对病床上躺着的头上打着绷带的“二姑娘”说话。当太生敦促那个无法说话、正在死去的病人在纸上写下他想说的话时，可怕的沉默被打破了。下一个镜头转向挂号室，太生慢慢向门口走去。以罕见的微妙和细致，摄影机从后面跟拍他，直到他在蹲着的三赖身边蹲下，他们身后的墙是绿色的。镜头推近，我们听见三赖问太生二姑娘最后留下什么话没有，声音极低极小。太生拿出一张纸条，递给三赖。蹲在地上的三赖看着纸条，太生站起来，上半身移出了画面，镜头没有任何间断，三赖无语地看着纸条，然后将它还给了太生。摄

影机跟踪着三赖手里的纸条,上移直到摄入太生的全身。太生无语地站在昏黄的灯光里,身体因悲痛而微微弯曲地站着,他几乎被悲伤击垮,声道里传来的是已经在画面之外的三赖的哭泣声。太生拿起了纸条再看一眼,然后走出画面离开了医院。摄影机跟着太生微微移动,但仍保持着它的速度直到再次移向三赖哭泣的面庞。镜头仍然没有任何剪切,最后移向刚才太生站着时背后的绿墙,画面什么都没有,只有那面绿墙。此时的电影画面仿佛就像彩色的田野油画,直到令人意外地,一张似乎写在一张神秘便签上的欠条从银幕的左边移入墙面:

> 欠:刘书和35元,志刚18元,王建军7元,老邵50元,六子40元,丽玲15元,小学门口卖挂面的3元。陈志华“二姑娘”。

就在这一瞬间,贾樟柯击中了“缺席的对象”的极致,因为悲痛的太生和三赖已经在画面之外,而在医院的另一端,“二姑娘”已经死去。墙上只有绿色,没有人,直到淡入到那张死去的年轻人心底无法放下的欠账条[9]。

不是别的导演,而是一个第六代导演,走入这样一个令人沮丧的医院,而且用三个长镜头从医院里拍出了这些悲哀的社会真相。悲哀在于欠条的字出现在墙上,但悲哀也在于墙本身,因为昏黄的灯光让它的绿色更令人压抑。关于那个绿色,贾樟柯说:

> 是我每天都要撞到的颜色。而且这个颜色,不仅仅在家庭,而且在各个机构都会出现。在医院,在办公室,在教室,所有的公共场所都会有这种绿色。而且有机会进入到,比如说工厂,或者说这样的,比如说车间、工厂这样更大的空间里面的时候,我们会发现那些国营工厂的机器,国营工厂的墙壁,也有大量的绿色。所以对我来说,这个绿色不仅代表了一个来自生活真实颜色的情况,也代表着所有我对旧的体

制,就是过去十几年以前中国的一个记忆。而且最关键的是它到现在还存在。比如说在《世界》里面,我们到了世界公园,我们可以看到,就像他讲的装修好的,非常华丽的中国的一个侧面,但是另外一种颜色,另外一种空间还存在,这些机构,这些体制仍然存在,那么在这个颜色的世界里面,其实也代表了两个体制它们在交替,新的并没有完全占据主体,旧的也没有退去到历史的舞台,所以它们是在一起的。所以到《世界》的时候,或者到《二十四城记》还能看到绿色。之所以在处理很多电影,每一部电影的时候,有很多片断,都要求摄影师跟我一起把颜色调绿一些。①

在这惨绝的一幕中,贾樟柯借鉴了侯孝贤和罗贝尔·布莱松的电影,他们都通过间接的动作来揭示隐藏的内容。布莱松明确地使用了这种拍摄手法,在《乡村牧师日记》里,他的摄影机跟拍了从钢笔中流出的墨水。巴赞曾特别评论过这个镜头,贾樟柯借鉴了它而拍摄了在医院里的镜头。在教堂的忏悔室里,布莱松的摄影机从乡村牧师移到香塔尔,他想帮助的这个任性的问题少女。几乎没有任何言语,电影的高潮来自香塔尔和摄影机的表现方式,摄影机从她愤怒但是令人不可理解的脸庞移向她的手臂,再移向她那正从自己衣服口袋里拿出一封信的手。没有任何剪接,也没有任何声音,一张白纸从她手里递到他手里,然后,她从他面前走过,到了她的另一侧,画面仍未剪切。不论是在那个法国教堂,还是在北京的医院里,我们瞥见了一个不能被呈现的现实。的确,电影通过展示"二姑娘"写的欠条让我们瞥见了他的内心,也交代了二姑娘为何来北京打工,而且签下合同,在危险的建筑工地加班。与此相似,我们也通过太生和小桃手机上转成动漫

① Dudley Andrew, "Interview with Jia Zhang - ke," *Film Quarterly* 62, No 4 (Summer 2009) 80.

的短信而窥见他们的内心。相比起“二姑娘”遗嘱欠条上的黑字出现在医院的绿墙上,这些被放大的 LCD 银幕看上去单薄且不真实,那是一面真正的、脏乎乎的墙,一个真正的、脏乎乎的医院,在那里,很多人死去。

死亡与超脱

贾樟柯继承了电影史上二战后的任务,不仅仅是布莱松的任务,而且也是意大利新现实主义的任务:拍摄那些从未被拍摄的无名人物,而且允许他们说出自己的梦想——以他们的个人语言——同时将他们放置于充满痛苦的生存环境中。正如新现实主义探索的是被战争洗劫之后的欧洲,那些被连根拔起的、在街上流浪的穷人——他们无法改变历史,而只是历史的牺牲品,贾樟柯探索的是中国那些最野心勃勃的年轻人——他们却被梦想引向了建筑工地,或与建筑工地无异的地方。在那里,他们无法采取改变命运的行动,他们的梦想也变得虚无缥缈。在向以个人道德感为视角的新现实主义致敬的同时,他超越了它,因为在今天的世界,社会的范畴已经超越了人性。我们所认为最代表人和最与人接近的事物,面临要么被缩小(世界公园,手机)要么被放大(巨大的屏幕,无限的城市)的威胁。

在我们西方人的眼中,中国的比例严重失调。无法想象 12 亿人口究竟有多少。他们中的每一个个体如何能具有意义?而这庞大的人口如何能形成一个社会?在过去的贾樟柯一直在拍摄故事片的这几年,是张艺谋在银幕上呈现出一个西方人可以理解的中国。在张艺谋的影片中,每一个个体都具有分量和意义(如《一个不能少》片名的字面意思所揭示),历史似乎是按照中央的计划而被讲述(如《英雄》)。通过 CGI 的复制,大批移动着的武士,一排又一排,我们的视力无法望尽。相反,贾樟柯塑造的人物,从《小武》(1997)到《二十四城记》(2008),从来都无足轻

重,都是历史的牺牲品。他们在《世界》里找到了最好的“从属感”,因为在世界公园里,他们成为了穿着制服的保安,换上演出服的舞者;在那里,全世界标志性的建筑被缩减规模复制,为了让中国人不出国门就能走遍世界。

但《世界》展现了21世纪的中国存在的不和谐短暂瞬间,这使得生活既痛苦又精彩。回想那谜一般的片首镜头:那个慢慢步入画面前景的老人,以及从远处眺望过去的地处北京郊区的世界公园。因此电影里的人物本身就有一种不和谐的、搭配错误的感觉,例如当太生遇见他那来自山西的朋友时。他和他的表弟二小带着“二姑娘”和三赖观看曼哈顿的复制品,世贸中心的双子塔在其一侧高高矗立。太生试图向这些来自乡下的朋友解释城市的生活。后来,当太生的阿姨和叔叔来认领“二姑娘”的尸体和抚恤金时,他们那“难以辨认”的劳动人民的脸上有着明确的道德力量[10,11]。他们不是“世界”的一部分。太生必需向北京的官僚们翻译他们的山西话以及他们的行为方式。赵小桃和太生的确应该是电影的中心,因为他们俩都有着一种内敛,展现出一种这些农民们具有的深度。几组镜头都以凝视着黑夜、沉思的、面部表情难以看清的太生或小桃结束。例如,当老宋把太生带到外面,问太生为何把小桃带到他这里来时(她请求太生带她来:“我孤独得会成公园里的鬼魂。”),这两个男人离去,画面切向窗户后面沉思着向外凝视的小桃。随后还有一组镜头,当老牛和小魏在宿舍里打架,而友友也回来时,摄影机拍摄的是在阳台上独自一人的小桃。她看了看她从安娜那里买的手表,然后凝望着黑夜中被灯火照亮的埃菲尔铁塔。最为有力的镜头是:戴着俄国皮帽的小桃用一只双目望远镜观望着一个比“世界”显得更深邃的宇宙。

我将些关于脸庞的镜头称为“难以辨认”(illegible),因为小桃的脸只是她整个人的一部分,如通向一个内在空间的入口,里面隐藏的是爱和伤口。这就是为什么她的神情很像“二姑娘”的父母,因为他们的脸庞都沉默、难以辨认。在离“二姑娘”死去的

工地不远的街头，他们为他烧着纸钱，为了让他在另一个国度不再赤贫。祭奠本应在“二姑娘”的坟头举行，但在北京，他没有葬身之地，所以只能选择街头。摄影机跟随着走过火焰远去的太生，再移向小桃，再移向二姑娘的父母，他们坐在一个水泥墩子上，悲痛着，但只有沉默。他们（扮演二姑娘父母的都不是职业演员）所表现出的这种真实的沉默强化了悲痛，这时声道中传来小津安二郎《东京物语》的音乐极为悲凉。实际上，这对夫妻以墙为背景的一个画面是对《东京物语》里一个镜头的模仿。《世界》重复了《东京物语》里“搭配错误”的感觉。《东京物语》讲述的是一对老年夫妻去都市看他们的孩子们的故事。赵小桃，和小津安二郎电影里的纪子一样，意识到自己属于那些老一代的人，而不同于那些在这个拥挤的城市中的年轻人，她自己的方式也属于老一代的方式。人们思索着一种正在完全消失的生活和生活方式，小津安二郎的音乐此时悲凉无比。

在和这对老夫妻一起哀悼他们死去的儿子后，小桃问起太生他们的婚事，但显然已经太迟。在老牛和小魏的婚礼上，小桃瞥见了太生手机上的一条重要信息“相遇是缘，相知是福，忘不了你。群”。小桃明白了太生为什么总是希望走出世界公园。无法做出任何妥协，也无法接受任何替代和改变（除了改变演出服装），赵小桃回到了一种抑郁的状态，回到她刚来北京时潮湿阴暗的地下室，穿上一件长长的塑料雨衣，她灭了灯。她希望能有一场雪洗净周围的污浊，但那一年北京的雪来得很晚。

在紧接的一场戏中，雪总算来了，但那只是舞台上的一场人造雪。与现实形成讽刺，赵小桃穿着婚纱，扮演一场婚礼中的新娘。作为首席舞者，小桃本应该期盼着他们的表演可以上中央电视台的春节联欢晚会。但她为什么要在乎那些观众——即使有遍及全世界的亿万观众——可能会注视着她？他们看到的将不是她，而只是她的表演，而且她将看不见他们，只是通过一台摄影机将她的影像传递给他们。她完全和“世界”隔绝。她觉得自己

已经彻底被太生背叛,再也不相信任何人。她决定结束自己的生活。

在一个工厂的住宅区,太生找到了小桃。她替房子的主人——一对新婚蜜月的夫妻看屋子。带着那张被悲恸击中的与老夫妻相似的"难以辨认"的面容,赵小桃面无表情地坐在一盏昏暗的台灯旁。太生在敲门,她默默走过去给太生开了门。他们一块儿坐着。太生不大自然地讲了一些笑话,她一言不发。接下来的一个镜头是工厂区冒着黑烟的烟囱。总算下雪了,但小桃和太生再不会看到天明。原来是她让从老式火炉中冒出的煤烟熏倒自己,因而结束了二人在《世界》里没有希望的生命。当工人们将他们的身体抬出去以后,这对恋人的灵魂在脱离了身体后进行了简单的对话。"我们死了吗",太生问。"不,仅仅是开始",赵小桃谜一般地答道。

对需要真实和永恒的小桃来说,《世界》结束了。她不会接受世界公园的诱惑、卡拉 OK、梦想般的动漫以及随便的恋爱。对于不愿意生活在"世界图片的时代"的赵小桃来说,一切都结束了。贾樟柯是否和赵小桃一样固执地坚持一种真实?在一次访谈中,他谈到,作为某种程度的民族志学者,他希望真实地再现中国现实中的爱情故事:在一个被限制的空间里,颗粒快速移动。大量的颗粒按照复杂的轨道运行着,要么并聚在一起,要么被别的颗粒吸引,一切受重力法则的影响。老牛和小魏紧紧抓住彼此,由于害怕别的引力会将对方吸引过去,为了能长久地彼此拥有,他们匆忙结婚,但谁无法估计他们的婚姻能否长久。赵小桃,就像一颗自由的离子,在当代社会混乱的运动中迷失。贾樟柯完全认同赵小桃的感情,但他也意识到她的期望无法在后现代社会中实现。依旧与她的家乡与过去深深联系着,她几乎没有任何在《世界》里存活下去的机会。

这部电影是否也遭受着和赵小桃一样的命运?拒绝被数字技术同化,拒绝像舞蹈队的老板所许诺的那样为广大的观众提供

娱乐(全世界十亿观众),贾樟柯坚持了小津安二郎的决定论,坚持新现实主义的传统,用山西的农民当演员,坚持用安东尼奥尼《红色沙漠》的风格,让《世界》的故事结束在世界公园以外的城市的某一个角落。既然做出了这些选择,贾樟柯怎么可以期望他的电影能存活?实际上在美国,在十周之内它至多在三块银幕上映。也许它票房的惨败只是它 DVD 生命的开始,也预示着它之后的又一部的电影,它有着更有力名字:*Still Life*(《三峡好人》的英文片名)。

Chapter 12

结语：
电影的工作和阐释的艺术

是什么动力促使我写就以上十篇成千上万字的论文？又是什么样的权威指引着我？不要犹豫，请观看这些电影吧。它们每一部都是杰出的艺术品，每一部都与众不同。不论是由于其自我宣称的艺术定位，或由于其创作者的设计，还是由于其第一批观众特别的热情，或者由于来自批评界的话语（杂志上，教室里，讨论会上），我将这些作品从主流影片的汪洋中拉了回来，并给予其关注。

因此艺术是我写这本书的动力，此书是在艺术的光晕下进行的研究。批评对它的约束赋予其权威，批评凭借艺术的能量而欣欣向荣，同时批评也希望能够容纳艺术的力量。这种能量来自于差异性，来自于某些作品所享有的与普通主流的不同之处。如果形式主义者有权力将美学定义为某种功能，通过这种功能，某些形式的出现仅仅是为了实现它们纯粹而执著的感知质量（perceptual qualities），而非为了起到什么用途或提供什么知识，那么我们必须停下来去关注那些少见的作品，它们迥异于那些无数被文化产业虚构出来的不同美学流派的产品。

要倡导这些特殊的艺术品,抑或,甚至对其进行研究,我们则必须对大众所熟悉的艺术有一个默契。标准的好莱坞电影就充当着这样一种背景,即所谓零风格(zero - degree style)透明电影。除了作为启发式的故事片以外,这样的特殊电影还有存在的意义吗?研究《约翰·多伊》时,我总结到:每一部被考察的电影都有缺陷和张力;除去系统本身赋予它的可理解性以外,每一部电影都挣扎着想站稳自己的脚跟。好莱坞只是这个区分过程的规律性的名称,而每个民族和和其艺术形式都有自己独有的规律性。正如我在绪论中所注,该书的每部影片都具有故事片的长度,都通过发行和展示的渠道找到它的观众。因此不仅仅《凋谢的花朵》和《约翰·多伊》符合意义和快乐的机制,所有的这些电影都找到了等待自己的、独特的观众。毫无疑问,这些观众具有很好的教育背景而且谙悉艺术,但这些电影所寻找自己观众的原理,与功夫片以及迪斯尼动画片寻求它们的观众的原理并无两样。

我们将一些电影选中并将它们保留在我们的生活中,还将他们奉为艺术片。如果所有电影都依靠与"规范"之间的差异而存在,我们必须阐释这些被选中的电影真正的差异所在。在20世纪,"困难"和"陌生"的准则已经给上述问题提供了答案。每部电影都可能与系统存在矛盾,但大多数电影都服从系统关于可读性的规则和关于风雅的传统。其余的电影则保持着与这个系统之间的不和谐,使得观众在对意义和价值的追寻中处于一种不设防的状态。但当观众觉得可能追寻到一个存在于规范之外、没有名称而且也无法命名的答案时,他们便会给予这部电影最高的价值。如果电影在"故弄玄虚",如我们在《约翰·多伊》中所感觉到的——在某种程度上,《亨利五世》也是如此——其做作就会被控诉。如果电影的难度被程序化和钝化,不具有任何尖锐性,正如有人对先锋电影做出了类似的批判,那么观众就会停止这种对意义的寻求,认为其不真诚。几乎没有观众愿意进行那样的追寻。

形式主义者愿意根据电影的特点、种类和差异的多少而将电影分类,将有的电影称为“熟悉”(familiar)的电影,有的称为“艺术电影”(artfilms),还有的称为“先锋”(avant - garde)电影。在这些名目下再进一步分类是没有尽头的。但其特点是唯一让观众感兴趣的原因。尤其当类别是建立在以下概念之上:如“熟悉的,陌生的,不鲜明的”,观众的理念很重要。只有当观众认为其有“差异”时,差异才有意义。

我们是否应该跃进艺术社会学领域,对以不同的方式和不同的目的消费电影的观众们进行划分?毫无疑问,我在本书中藉以探索、体验和讨论的电影艺术光晕生产制造了带着一定野心的一类观众。本书郑重地向这些属于社会特权阶层的观众致敬,他们强化了那些已被艺术电影所倡导的价值。这些价值作为休闲阶级的一个符号而受到质疑,而且这些电影经常被批判为“精神商品”——巴结奉承着统治阶级使其去相信生活(或者至少是他们的那种生活)的真实和深度。如此看来,我的研究可被视为自我欺骗和自我的虚荣。甚至,该研究可被看作助长了压抑其他价值和其他阶级的、虚荣专横的系统。我们需要有一种文化理论(或者至少能有这个希望)来协调诸如此类的问题,因为电影和话语都不能自我正名。回到第一个问题,是选择的动因产生了话语和类似的结果。一个我们必须关注的更大的问题是,它统管着选择并协调着选择的后果。但是在任何情况下,每一部被研究的电影都允许出现一个照亮其价值的话语。我通过将艺术的概念卷入进来,而选择了这些电影,它们也选择了我以及和我一样被艺术的宣言和理想所感召的观众。另外一些观众可能会选择一部或一些我会认为一般的电影。将这些电影从普通的河流中被挽救出来,不仅让它们在文化中存活,而且指出这整条河流都很特别,且从未有过——除了争论的原因——一个经典的好莱坞或者零度影院。但是一切都取决于“争论的原因”,因为观众和令他们做出反应的电影类型之间彼此竞争,与之相比的是再现方式。文化

不过是这种竞争的争斗之地，是对各方得失以及对他们有意义的电影的猜想和估计。我们必须转向文化生活。

对观众进行彻底的社会学研究——分析观众的见识和地位，正如对文本进行彻底的形式主义研究一样，很可能消耗了艺术电影的势力范围，但却无法给出任何令人满足的解释。从社会学的角度和从文本结构主义的角度对观众所进行的研究都没有涉及对电影以及各种观点（电影和各种观点构成了文化）的挣扎的研究。唯有阐释学采取了一个更为含混的态度，希望通过阐明其可能性和后果而参与对意义的体验。也唯有阐释学努力从内部去理解文化。

文化是每个纪元在一卷卷的文本中藏匿着的价值，除此之外，文化还是什么？档案和卷宗有着无数的条目，有的编好目录，有的已经丢失，文化能以某种方式、带着某种力量来阅读和理解那些条目。因此从本质上讲，意义并不属于电影，反而是意义的传统赋予了电影意义。

就我的情况而言，批评研究的一条特别的“规训”（discipline）允许、鼓励并强迫我做出这些关于电影的选择，以及使我去探求阐释这些电影的模式。而正是“规训”这个词，特别是在福柯对这个词进行深思和阐释后，暗示着必要的文化紧迫感和严格性，超越了个人和自然的偏好。校园里进行的何种谈话引入了这些以熟悉、陌生、诱人的方式吸引着我们的电影？肯定是这样的一场谈话：能从谈话者中辨别出那些没有受过学校训练的门外汉，那些经常光顾商城影院且没有选择地观看好莱坞一周的电影，更有可能，辨别出那些晚饭后在起居室看着电视喜剧的观众。

本书加入了有节制的简短的话语传统，该传统的任务是保留一个能吸引我们的、扩大了的文本档案馆。除了那些随处可见的商业片，电影的确只存在于档案馆里，是我们的关注将它们从垃圾桶、焚烧的火或遗忘中拯救。我们把它们保留在那儿，不让它

们变为灰尘,将它们分类,为了它们随时能听从我们的调遣。这是很多学者们、影迷们和博物馆所进行的学术项目。然而,不管多么不经意和无意识,每一个文化和亚文化都保留着它自己的档案馆,它能够利用那些文本,而且不管从哪个角度都会对那些文本饶有兴趣。

米歇尔·福柯教会我们去关注有关档案馆的概念,他论述道,在那些我们可以理解的、曾是文化的重要指数的文本之上,档案馆本身(它的关于内含、排除、等级、组织和合法性的原则)告诉我们它的理性原则是什么,因而将之界定为文化。

于是这里有了福柯的主要概念:权力。这个无法解释的神秘驱动力,应允了某一类文化的支配地位。我认为,我们必须质疑我们学院系统的权威,而且,特别要质疑电影研究中新生的子学科的权威,这一新生学科的重点是与纯娱乐和粗糙的娱乐产品相竞争的某类文本(艺术片,特别是类型片,以及神秘原始的作品)。

权力的概念比档案馆的概念更有用,因为它涉及斗争、历史和动力。事实上,它将档案馆静态的意象(如图书馆)变为了经典作品这个活跃的、有倾向性的意象。只有当规则能恰当理解经典并保护经典时,经典才能保护文化。在最重要的例子里(中世纪的《圣经》,今天学术界的弗洛伊德和马克思),最重要的文本都在一些专家级的批评家手中——他们知道如何解读它们。在另外一些不那么正式(正规)的例子里,常常存在现在所谓的"阅读形成",即通过对那些形成经典的文本的阅读进而磨炼和控制了一个文化。

将文本从档案馆取出以及将其放入档案馆,是我们的兴趣,或类似兴趣的活力。我们不必知道档案馆里的每一样东西(因为档案馆这个意象本身就暗示它是材料丰富的秘窖)。但是,我们必须做好准备,关注我们放在档案馆地窖和所有房间里的一切。但在档案馆之外,我们特定的"阅读形成"决定了我们这个时代可能有的文本体验的种类。在与文本的遭遇中,我们倾向于某种期

望、目标和方法——他们形成了我们或珍视或蔑视的文本的等级。我们的选择和话语关注的都是电影的价值。那些变为碎片和灰烬的文本,那些仍在地窖的黑暗中的文本,今天对于我们来说已经没有价值。只有当我们观看和谈论某一部电影及其运作方式,并使它流传下去时,它才不仅仅只是一份文献,它才能进入我们弥漫着文化的、充满意义的生活。

当传统唤起文本或走近文本时,"阅读形成"就是传统的另一个名称。我们渐渐地意识到自己的偏好不是自然形成的,而是被传统所认为"平衡"的,或"具有音调"的,或"过度"的,甚至"可读"的文本所改变的——这一过程对我们来说是一段很卑微的体验。某些电影屹立在前景之中,而别的电影则处于后景,后者完全被遮挡,这是纯属偶然还是纯粹的意愿所致?关于电影的讨论是依靠道德的设计还是依靠理性的设计在随着文化的发展而流淌?我们该相信出现在杂志、研讨会,以及课程中的话语纲要吗?还是说,尽管我们不能避免某些潮流,而不是因为我们不能避免某些潮流,我们应当认为这是权力和时尚的盲目冒险,认为任何关于价值和意义的真正努力必将到来?

文化哲学家和批评家很快就在这里指出了他们所喜好的阐释原则。统领传统方向的力量来自历史运行和变化的力量,或者来自阶级冲突的相互作用,抑或来自心理压力的动因和潜意识的抑制。即使不用对这些巨大的问题作出裁决,我们仍能指出歧视与偏见作为一个恒量的普遍性。一个人之为人,我们可以说,作为人很必要的一部分,涉及到在再现问题上所作出的选择。因此,我们作为读者和别人作为现代主义的信徒——二者之间——并没有什么两样。被文本吸引不仅仅是我们的本性,我们对阅读内容以及如何阅读的选择似乎来自传统,其取决于某些不变的因素——最显然的是生物学与历史。我们总是充满欲望,却终究会死去。如此这般,生存就被禁锢在一个有着它自己的地平线与季节的地理空间里,局限着我们的阅读和对阅读的阐释,以及其传

统。更重要的是,每个人,而且肯定是文化历史学家和文化批评者,总是已经处于传统之中——这个事实让历史成为阅读的主要原则。因为一切阅读和一切选择,包括最冷静、最学者化、最具批判性的阅读和选择,都在语境中发生,在那个充满争论的领域里发生,我们多此一举地把这个领域称为文化。

尽管批评家们不断提醒我们精神分析和意识形态分析的压力呼吁并需要某种电影(和一切电影中的某种价值)出现,这些精神分析和意识形态分析的结构本身就建立在生物学和历史的物质基础之上。简言之,历史无法逃避,没有由外及里地解释它的乌托邦途径。尽管我们会为"作品"的效果和作用而争论(有人称我们是文化的玩物,有人声称我们超越或者弯曲了文化),文化是我们体验的起源和终结。

因此,为电影的意义和阅读的价值而争论的学者们仅仅只是将扮演文化保护者或者新生事物煽动者的角色进行到底。这种争论——各种"阅读形成"之间的竞争——正是我们所知道的文化历史,因为新生事物常常只作为被传递下来的事物的一部分而在传统中露脸。

正如我曾经强调的那样,我们对电影的激情以及我们关于电影的讨论——几乎毫无安慰可言——可能会成为一种社会必要性,即非常盲目地行走在历史的胡同里。我们对历史和文化的看法最后会产生影响,使我们对电影的激情和讨论变得或者令人充满活力或者令人麻痹。之所以麻痹,要么是因为观点太系统化,要么是因为观点太过于偏向怀疑论。在由传统的基督徒、马克思主义者、类型理论家、文化决定论者所构思的伟大模式里,历史可能只是对预先建立的力量的展现。以此观点来看,如果事件(例如观影和影评)不是不可避免的,那至少是多余的。这些事件仅仅是作为逾越了它们的、可有可无的例子而唤起系统规划者的兴趣。奇怪的是,对伟大系统产生怀疑的伟大怀疑论者们(今天,我们可以将雅克·德里达作为其领袖)使我们面对历史事件时同样

被麻痹,因为没有任何怀疑论者能给出任何新的东西——除了还在散播着带有杀伤力的怀疑论的观点。

阐释在这些极端的空间中存活着。阐释作为一个主动的文化史的参与者,不能决定历史的价值。实际上,唯有在系统论和怀疑论之间来回动摇才能使阐释充满能量,这种能量总是牵涉到具体的问题。对具体电影的体验(关于电影,甚至,或者尤其关于某类电影)使我们离开了僵死的中心而进入百花争鸣的地带,以及对历史进行阐释的地带。

中立的观点并没有对怀疑论者们的旁白充耳不闻,但它只是将怀疑主义当作"现代阅读形成"的一部分(这种"现代阅读形成"可能会遭遇电影话语),而不是文化哲学家们的纯学术谈话。对具有系统性和批评性的哲学家,电影只能是询问的客体,而且可能是最好的例子。但对那些选择参与更广阔的文化对话的人来说,电影可以是话语的主体,而不是例子。如果我们对一本书或者一部电影的种种可能性充满期望,那么我们已经处于一个卷入怀疑和系统的对话之中,但我们不受到任何一方的控制。更重要的是,我们一旦承认——从某种方式来讲——电影选择了我们、站在了我们面前并要求我们关注它们,对它们做出反应,那么我们的兴趣便超越了我们自身。

我们不要幼稚。教育、阶级、时代会把某些电影推到前方,而且暗示阐释这些电影的方式。如果文化是对话,我们只有在任何一个时刻听到一部分对话的特权,而且我们出于义务必须贡献出我们的谈话,而不知道这整个对话。然而,我们可以认为我们的谈话是一个贡献。而且,如果我们准备好要活下去,那么在我们的怀疑中,我们就可以相信,我们做出的关于价值的选择和如何讲述我们的价值的选择都并非无关紧要。潜意识的抑制力以一种负面的方式显示出,再现和话语从来就不是中立的,而且在历史的斗争中,有一些再现和阐释是高超的。它们又是在何种语境中显得高超?在文化历史的语境中,这种文化历史最后甚至包围

了那些即使企图逃脱的最伟大的思想家。最后,他们的研究只是对学术话语的一个贡献。我们必须聆听他们,最后被他们所塑造。但空气中还有别的话语,对我们之中那些有如此倾向的人来说,我们将会有所准备地将我们那已经部分定型的听觉转向那些召唤着我们的电影。

现在,如果我们对电影的聆听好像是通过倾向和直觉开始的,如果我们的那些始于影院的谈话开始弥漫——却丝毫不知晓如何终结,但是这谈话却理由充足并具有说服力,那么我们将毫不犹豫地将阐释称为"艺术",而且我们将会为它能作为参与历史的一种方式——最好的方式——而感到满意。总之,阐释和生存的艺术一样脆弱,并同等重要。

原著索引

（本索引标注的页码为原文页码）

A

acting 表演,21,43,66,90 - 93,97,99,108,116,119,149,156,178 - 82

adaptation 改编,4,7 - 9,99 - 103,106,109 - 16,120,130,133,142,143,149,155,156,167,175,179,181,185 - 88

aesthetics 美学,16 - 20,59,69,118 - 20,125,178 - 90

Agel,Henri 亨利·阿杰尔,121

Agostini,Philippe 菲利普·阿戈斯蒂尼,114,115

Alexander Nevsky (Eisenstein,1938)《亚历山大·奈夫斯基王子》(爱森斯坦), 135

Allen,Robert C. 罗伯特·C·艾伦, 56

And God Created Woman (Vadim, 1956)《上帝创造女人》(瓦迪姆), 102

Anges du péché,Les (Bresson, 1943)《罪恶天使》(布莱松), 114

Antonioni, Michelangelo 米开朗基罗·安东尼奥尼, 10

art cinema 艺术电影, 3 - 14, 16 - 20, 27 - 29, 36, 54, 56, 78 - 79, 98, 99,193 - 201

Ashikari《刈芦》, 185,187

Astruc, Alexandre 亚历山大·阿斯特吕克, 43,44n,118

Aurenche, Jean 让·奥朗什, 116

Auric, Georges 乔治·阿瑞克, 109

auteur 作者论, 29,80,118,152

authenticity 真实性, 12, 77, 82, 91, 97, 154, 155, 158, 168, 171, 188, 190,193 - 95

avant - garde 先锋派, 7,68,69,71,87,89,174,194

Ayfre, Amédée 阿梅德·艾弗尔, 107

B

Balzac, Honoré de 奥诺雷·德·巴尔扎克, 4
Barrault, Jean - Louis 让 - 路易斯·巴劳特, 114
Barthes, Roland 罗兰·巴特, 4,168,169,174,175,192,199
Bashō, Matsuo 松尾芭蕉, 180
Bazin, André 安德烈·巴赞, xi,xii,7,8,69,106,119,120,123,124,131 - 33, 138,159,168
Beethoven, Ludwig van 路德维希·凡·贝多芬, 4
Béguin, Albert 阿尔贝·贝甘, 115,120
Bellour, Raymond 雷蒙·贝卢尔, 132n
Benjamin, Walter 瓦尔特·本雅明, xi,xii
Bergman, Ingmar 英格玛·伯格曼, 10
Bernanos, Georges 乔治·贝尔纳诺斯, 114 - 16,121 - 26,130
Birth of a Nation (Griffith,1915)《一个国家的诞生》(格里菲斯), 18
Bost, Pierre 皮埃尔·博斯特, 109n,114,116
Brennan, Walter 沃尔特·布伦南, 86,90 - 94
Bresson, Robert 罗贝尔·布莱松, 8,12,114 - 30
Briot, Réne 勒奈·布里奥, 125n
Broken Blossoms (Griffith, 1919)《凋谢的花朵》(格里菲斯), 7,16 - 27,194
Browne, Merle 默尔·布朗, 12
Bruckberger, Raymond 雷蒙德·布鲁克贝格尔, 114,115
Buñuel,Luis 路易斯·布努埃尔, 69
Burch, Noël 诺埃尔·伯奇, 174,175,184,185,187,190,192

C

Cabiria (Pastrone, 1914)《卡比利亚》(帕斯特洛纳), 135
Cahiers du Cinéma《电影手册》, 60
Capra, Frank 弗兰克·卡普拉, 7,9,80 - 97
Caravaggio 卡拉瓦乔, 44,145
Champaigne, Phillippe de 菲利普·德·尚帕涅, 125
Chien Andalou, Un (Buñuel, 1928)《一条安达鲁狗》(布努埃尔), 70
Children of Paradise (Carné, 1945)《天堂的孩子们》(卡尔内), 114
Chimes at Midnight (Welles, 1966)《午夜钟声》(威尔斯), 6,9,136,157,

159,167,171,175
Cinema of Quality 优质电影, 5,98 - 106,110,112,116,117,125,127,128
Citizen Kane (Welles, 1941)《公民凯恩》(威尔斯), 152,159,161 - 66
Clair, Réne 雷内·克莱尔, 69
Clarke, Charles G. 查尔斯·G·克拉克, 144n
Clouzot, Henri - Georges 亨利 - 乔治·克鲁佐, 106
Cocteau, Jean 让·谷克多, 100
Cohl, Emile 埃米尔·科尔, 69
Concepts in Film Theory《电影理论概论》, xi,14n
Cook, Pam 帕姆·库克, 132n
Cooper, Gary 加里·库柏, 82,86,88 - 96
Corbeau, Le (Clouzot, 1943)《乌鸦》(克鲁佐), 106
Cotten, Joseph 约瑟夫·科顿, 153
Curtiz, Michael 迈克尔·柯蒂兹, 80

D

Dames du Bois du Boulogne, Les (Bresson, 1945)《布劳涅森林的妇人》(布莱松), 114
Delannoy, Jean 让·德拉诺瓦, 8,99 - 111,116,117
De Mille, Cecil B. 塞西尔·B·戴米尔, 27
Derrida, Jacques 雅克·德里达, xiii,200
desire 欲望, 22 - 27,50,54,72,73,95
Dialogue of the Carmelites《加尔默罗会修女的对话》, 114,115
Diary of a Country Priest (Bresson, 1951)《乡村牧师日记》(布莱松), 6,8, 114 - 30
Dieu a besoin des hommes (Delannoy, 1949)《上帝需要男人》(德拉诺瓦), 100
Dinesen, Isak 伊萨克·迪内森, 9
Dior, Christian 克里斯汀·迪奥, 99
Doane, Mary Ann 玛丽·安妮·多恩, 32
Donne, John 约翰·多恩, 31
Don Quixote《堂吉诃德》, 9
Dreyer, Carl - Th. 卡尔·西奥多·德莱叶, 10

E

editing (montage)剪辑(蒙太奇), 21,37 - 39,50,67,85 - 90,96,159
Eisenstein, Sergei 谢尔盖·爱森斯坦, 34,181
Esprit《精神》, 115
Éternel retour, L'(Delannoy, 1943)《永恒的回归》(德拉诺瓦), 100
expressionism 表现主义, 7,37,42 - 43,108,166

F

Falkenberg, Pamela 帕梅拉·法尔肯伯格, 14n
Faust (Murnau, 1926)《浮士德》(茂瑙), 33,36
F for Fake (Welles, 1975)《赝品》(威尔斯), 153,155,158,159
figure 修辞, 4,14,23,27,67
Film d'Art 艺术电影, 16
film theory and criticism 电影理论和批评, xi,4,10 - 15,29,59 - 60,91,119,197,198
Flaherty, Robert 罗伯特·弗拉哈迪, 78
Foucault, Michel 米歇尔·福柯, xiii, 196,197
Fox, William 威廉·福克斯, 56,79
Freud, Sigmund 西格蒙德·弗洛伊德, 24,26,140,141,191

G

Gate of Hell (Kinugasa, 1953)《地狱门》(衣笠贞之助),184
Gaynor, Janet 珍妮·盖诺, 30,43,45
gaze 凝视, 22 - 26,42,46 - 53,73,74,90,104,173,177. 参见 point of view
Geduld, Harry 哈利·葛杜德, 142n,144
genre 类型, xii,5,10,11,17,29,30,78,85,92,100,117,131,184,194,195,197,200
Gerin, Pierre 皮埃尔·格尔恩, 115
Gide, André 安德烈·纪德, 8,100,104,108,110,116
Giotto 乔托, 57
Gish, Lillian 丽莲·吉许, 21
Gone With the Wind (Fleming, 1939)《乱世佳人》(弗莱明), 84
Gorki, Maxim 马克西姆·高尔基, 173

Griffith, D. W. 大卫·格里菲斯, 7,16 - 27
Grunenwald, Jean - Jacques 让 - 雅克·葛龙华特,127

H

Hamlet (Olivier, 1948)《哈姆雷特》(奥利弗), 167
Heart of Darkness《黑暗之心》, 164
Heath, Stephen 史蒂芬·西斯, 157
Heidegger, Martin 马丁·海德格尔, 12,171
Henry V (Olivier, 1944)《亨利五世》(奥利弗), xiii,6,8,9,131 - 51,167,194
Hermann, Bernard 伯纳德·赫尔曼, 162
Heston, Charlton 查尔登·海斯顿, 157
Higham, Charles 查尔斯·西格汉姆, 164n
history 历史, xiii, 59,76,83,133,139,147 - 48,150,151,171,198 - 201
Hollywood 好莱坞, 5,7,17,24 - 25,39,43,78,80,82 - 86,92,96 - 98,160,174,175,184,193 - 96. 参见 standard cinema
Horace 贺拉斯, 16
Hughes, Howard 霍华德·休斯, 83
Hugues, Phillippe d' 菲利普·于格, 60,61
Huizinga, Johan 约翰·赫伊津哈, 143
Huyge, Réne 雷尼·马格利特, 144n

I

identification 认同感, 19,20,51,173 - 83,187 - 92
ideology 意识形态, 3,13,29,32 - 33,55 - 57,59,98,102,132,151,195,199
Immortal Story, *The* (Welles, 1968)《不朽的故事》(威尔斯), 9,158,159
interpretation 阐释, xii,3 - 4,10 - 15,28 - 30,57,59,100,199 - 20,171 - 75,178,182,192,198 - 201
Intolerance (Griffith, 1916)《党同伐异》(格里菲斯), 16
irony 反讽, 109,110,155,162,166,175

J

Jasset, Victor 维克多兰·雅塞, 69
Jaubert, Maurice 莫里斯·若贝尔, 64,70,72

Jean, Duc de Berri 吉恩·德·贝里, xiv,145
Jeanson, Henri 亨利·让松, 114
Jeux sont faits, Les(Delannoy, 1943)《戏演完了》(德拉诺瓦), 100
Jones, Dorothy 桃乐西·琼斯, 49n

K

Kafka, Franz 弗兰兹·卡夫卡, 9,155
Kaufman, Boris 鲍里斯·考夫曼, 65,71,73,75
Kepley, Vance 万斯·凯普莱, 17,19
Kinugasa, Teinosuke 衣笠贞之助, 184
Kurosawa, Akira 黑泽明, 173

L

La Fayatte, Mme. de 拉法耶特夫人, 116
Langdon, Harry 哈里·朗顿, 91
L'Atalante (Vigo, 1934)《驳船亚特兰大号》(维果), 6-7,59-77
Lautréamont 洛特雷阿蒙, 173
Laydu, Claude 克罗德·莱杜, 115-16
Lennig, Arthur 阿瑟·莱尼, 17
Leprohon, Pierre 皮埃尔·勒普罗翁, 115n
Leroy, Mervyn 茂文·勒鲁瓦, 80
Life of Oharu, The (Mizoguchi, 1952)《西鹤一代女》(沟口健二), 175-79,185
Lindsay, Vachel 维切尔·林赛, 17
Lipkin, Steven 史蒂文·利普金, 43n
Lippi, Filippino 菲利皮诺·利皮, 57
literature 文学, 17,98,99,101,106,113,140,178-80,185,186
Livingston, Margaret 玛格丽特·利文斯顿, 30
Lost Horizon (Capra, 1937)《消失在地平线》(卡普拉), 81
Lovers, The (Malle, 1958)《恋人们》(马勒), 102

M

Macbeth (Welles, 1948)《麦克白》(威尔斯), 9
Magnificent Ambersons, The (Welles, 1942)《伟大的安伯逊家族》(威尔斯),

6,9,153,155,159 - 66,171

Malle, Louis 路易·马勒, 102

Masson, Alain 阿兰·马森, 173

Mayakovsky, Vladimir 弗拉基米尔·马雅可夫斯基, 173

Meet John Doe (Capra, 1941)《约翰·多伊》(卡普拉), 7,9,80 - 97,193,194

melodrama 情节剧, 7,19,20,27,108,188

metaphor 隐喻, 24,60,63 - 66,87 - 127,152,154,170,171,175,192

Miss Oyu (Mizoguchi, 1951)《阿游小姐》(沟口健二),175,184 - 90

Mr. Arkadin (Welles, 1955)《阿卡汀先生》(威尔斯), 153,158

Mr. Deeds Goes to Town (Capra, 1936)《迪兹先生进城》(卡普拉), 82

Mr. Smith Goes to Washington (Capra, 1938)《史密斯先生到华盛顿》(卡普拉), 81,82

Miyagawa, Kazuo 宫川一夫, 184

Mizoguchi, Kenji 沟口健二, 10,155,174 - 92

Mizutani, Hiroshi 水谷浩, 184

Monet, Claude 克劳德·莫奈, 41

montage 蒙太奇, 参见 editing

Moorehead, Agnes 阿格尼丝·穆尔黑德, 163

Morgan, Michele 米歇尔·摩根, 107,108,110

Munsterberg, Hugo 于果·明斯特伯格, 17

Murnau, F. W. 茂瑙, 27 - 57,78,79,155

music 音乐, 4,9,17,64,70 - 72,76,90,108,109,120,121,129,136,140,151,162,181,188

N

Naremore, James 詹姆斯·纳雷摩尔, 158, 164n

narration 叙述, 42,46 - 51,61,66 - 68,87,90,93,104,110,122,135,149,157,158,164,171,181,185. 参见 voice

narrative structure 叙述结构,参见 plot

naturalism 自然主义,37,42 - 43

New Tales of the Taira Clan (Mizoguchi)《新平家物语》(沟口健二), 173

Nosferatu (Murnau,1922)《诺斯费拉图》(茂瑙), 33,41

O

O'Brien, George 乔治·奥布莱恩, 30,43,45
Odd Man Out (Reed,1947)《虎胆忠魂》(里德), 106
Ogai, Mori 森鸥外, 179
Olivier, Laurence 劳伦斯·奥利弗, xiii,xiv,8,131 - 51
Ong, Walter 沃尔特·翁格, 170
Ophüls, Max 马克斯·奥菲尔斯, 155
Osaka Elegy (Mizoguchi,1936)《浪华悲歌》(沟口健二),173
Oshima, Nagisa 大岛渚, 173
Othello (Wells,1952)《奥赛罗》(威尔斯), 9,155
Ozu, Yasujiro 小津安二郎, 174

P

painting 绘画,9,17,35 - 37,41,44,55 - 57,59,120,125,131,135,136,140,143 - 46,149,151,178 - 80,182
Parlo, Dita 蒂塔·保洛, 66
Phantom (Murnau,1922)《魅影》(茂瑙), 33
pictorialism 画意摄影主义, 21,22,24,36 - 38,40,49,52,54,56,106,151,174,184 - 90. 参见 spectacle
Piero di Cosimi 皮尔洛·德·科西米, 57
Plato 柏拉图, 141
plot(narrative structure)情节(叙述结构),4,7,11,19 - 20,50,55,61 - 62,66,68,71 - 74,85,88,93,95,101,109 - 10,120 - 21,133 - 34,137,142,152,157 - 58,164
Plutarch 普卢塔克, 16
Poe, Edgar Allan 埃德加·爱伦·坡, 188
point of view 视点, 101 - 105,124,128,129,135,187. 参见 gaze
Poulenc, Francis 弗朗西斯·普朗克, 120
Princess de Clèves, La《克莱芙王妃》, 8,116
psychoanalysis 精神分析, 18,29,63,92,95,140 - 44,199
psychology 心理学, 59,147 - 148,185,198

Q

Quéffelec, Henri 亨利·盖菲莱克, 100

R

Ralston, Zachary T. 扎克利·T·罗尔斯顿,109n
realism 现实主义, 9,105,131,132,135 - 139,146,150,175
Reed, Carol 卡罗尔·里德, 106
Rembrandt 伦勃朗, 144
Renoir, Jean 让·雷诺阿, 7
representation 再现, xi,4,6,8,21,46,68,75,76,140,152,168,173,174,184,195,199.201
Resnais, Alain 阿伦·雷乃, 118
rhetoric 修辞学,6,14,16,37,131 - 32,138,166
Richardson, Ralph 拉尔夫·理查德森, 168
Ricoeur, Paul 保罗·利科, 15,28,29n,171,191,192
Rohmer, Eric 埃利克·罗麦尔, 60
Rouault, Georges 乔治·鲁奥, 120

S

Saikako, Ihara 井原西鹤, 176,178
Salles - Gomes, P. E. 戈梅斯 - 萨勒, 62n,68n
Sansho the Bailiff (Mizoguchi,1954)《山椒大夫》(沟口健二), 175,178 - 80
Sartov, Hendrik 亨德里克·萨多夫, 21
Sartre, Jean - Paul 让·保罗·萨特, 100,118
Sato, Tadao 佐藤忠男, 183
Schloss Vögelod (Murnau, 1921)《古堡惊魂》(茂瑙), 33
Selznick, David 大卫·塞尔兹尼克, 81
semiotics 符号学,14
Shakespeare 莎士比亚, xiv,8,9,93,132,136 - 51,155,165,168,171
Simon, Michel 米歇尔·西蒙, 61
Sisters of the Gion (Mizoguchi,1936)《青楼姐妹》(沟口健二), 173
sociology of art 艺术社会学, xi,4,6,10,15,59,116,194 - 201

sound 声音, xi,9 - 10,70,76,85,87,108,119,129,130,136,140,167,168,170
Speaight, Robert 罗伯特·斯佩特, 114n
Spectacle 场面、奇观、景观, 20,50,52,100. 参见 pictorialism
spectator position 观看者的位置, xi,4,17,36,46 - 51,54 - 55,68 - 76,91,104,128,129,137,149,183,187
standard cinema 标准电影, 4 - 14,68,72,86,87,97,103,116,175,193,195. 参见 Hollywood
Stanwyck, Barbara 芭芭拉·斯坦威克, 83,84,86,88 - 93,96
Sunrise (Murnau,1927)《日出》(茂瑙), 6,7,27 - 57
Symbolism 象征主义, 53, 64,66,76,107,108,110,119,124 - 26,152
Symphonie pastorale, *La* (Delannoy, 1946)《田园交响乐》(德拉诺瓦), 8, 99 - 111,116,117,128

T

Tanaka, Kinuyo 田中绢代, 176,178
Tanizaki, Junichiro 谷崎润一郎, 185,186,189
television 电视, 4 - 5
Temps Modernes, *Les*《摩登时代》, 118
theater 剧院, xi,133 - 37,140 - 43,167,179,181,188
Third Man, *The* (Reed, 1949)《第三人》(里德), 153
Touch of Evil (Welles, 1958)《历劫佳人》(威尔斯), 157,166
Trial, *The* (Welles, 1962)《审判》(威尔斯), 9,155,159,166
Truffaut, François 弗朗索瓦·特吕弗, 8n,60,68,99 - 101,114,118,169

U

Uccello, Paulo 保罗·乌切罗, 135
Ugetsu Monogatari (Mizoguchi, 1953)《雨月物语》(沟口健二), 173,175,190
Utamaro and His Five Women (Mizoguchi, 1946)《歌女五美图》(沟口健二), 172,182

V

Vadim, Roger 罗杰·瓦迪姆, 102
Van Gogh, Vincent 文森特·威廉·梵高, 36

Velazquez 委拉斯贵兹, 44
Vermeer 弗米尔, 143,144
Vertov, Dziga 吉加·维尔托夫, 173
Vidor, King 金·维多, 173
Vigo, Jean 让·维果, 59-77
voice 解说, 69,80,84,86,92,95-97,143,156,159,166,170,185. 参见 narration
Von Stroheim, Erich 埃里克·冯·斯特劳亨, 27
Vorkapitch, Slavko 斯拉夫科·沃卡皮特奇, 86-90,92,95-97

W

Walton, William 威廉·华尔顿, 136,140
Welles, Orson 奥逊·威尔斯, 7,9,10,78,79,136,152-71
Wells, H. G. 赫伯特·乔治·威尔斯, 155
Westerner, The (Wyler, 1940)《西部人》(惠勒), 92
White, Mimi 米米·怀特, 43n,67n
Wollheim, Richard 理查德·魏赫姆, 191
Wood, Robin 罗宾·伍德, 36,37,41
Wyler, William 威廉·惠勒, 92

Y

You Can't Take It with You (Capra, 1938)《浮生若梦》(卡普拉), 81

Z

Zola, Emile 埃米尔·左拉, 173

出版后记

遗留的迷雾

《艺术光晕中的电影》是一本让我们纠结的书，就像书中提到的电影曾经纠结于它们前面所要面对的数量庞大的观众一样，我们纠结于这本书将要面对的广大读者。不仅因为担心还有没有人关注书中提到的电影，有没有人关注达德利·安德鲁教授的阐释，更担心它的晦涩与旁征博引将使读者陷入迷雾之中。

然而，我们始终感动于安德鲁教授对艺术电影的热情，尽管他如此推崇的艺术电影也许在今天显得有那么一点“不合时宜”。或许，也可能恰巧在这样的时候，我们需要重新回归到这些经典影片之中，体验久违了的创造力与艺术温暖的光晕；重新回归到这样精细的文本阐释之中，拾取我们对影像的谦卑与敬畏之心。更令人佩服的是，作者在理论的话语中尽量平衡着他的理智与情感，比如：“电影作为一个现象，似乎满足了这些自相矛盾的冲动。正如社会学家们所主张的，电影是占统治地位的意识形态的游戏。即使它们佯装为社会评论（这种佯装是《日出》所不屑的），电影仍然彻底是社会制度的产品，支持制度化的生活方式。然而，电影仍是梦的素材，能够唤起和释放我们最不具有社会性的幻想。”（参见第三章“《日出》的转动与回归”）

在编辑这本书的过程中，我们如履薄冰，试图在作者留下的迷雾中破译其准确的意旨和微妙的涵义。为了让读者更加理解本书，尽量增加必要的注释，参考已经出版的相关权威著作统一书中提到的人名、片名以及理论术语。尽管如此，相信仍有不少我们未能彻底解决的问题，希望阅读本书的各位读者能够热心地提出来，以帮助我们在以后的修订中不断完善，使迷雾中的真知

灼见得以以更加清晰的方式展现在每一位对电影有着无限热忱的读者面前。

这本书已经属于“电影学院”丛书的第二期，对于我们编辑经验的积累而言，也是比较重要的一本书，希望大家以后还能关注我们接下来将出版的电影图书，向我们提出宝贵的建议，共同学习，共同进步。

世界图书出版公司北京公司
服务热线：133-6657-3072　139-1140-1220
服务信箱：teacher@ hinabook. com

世图北京公司“电影学院”编辑部
后浪出版咨询（北京）有限责任公司
2011 年 5 月

[General Information]
书名=艺术光晕中的电影
作者=（美）安德鲁著
页数=232
SS号=12826498
出版日期=2011.08